第 一 章

十九世纪是捷克音乐文化的繁荣时期，捷克古典音乐奠基人别·斯美塔那（1824—1884）和他晚些时候的同代人安·德沃扎克（1841—1904）的创作达到了特别的高度。也就是在他们的作品中特有的捷克民族音乐特点最终形成了，并反映出十八世纪末捷克民族复兴时期开始提出的最进步的人民民主思想。由于一系列的历史原因，英雄爱国主义思想和民族解放思想在十九世纪捷克社会的政治、文化生活方面具有特别重要的意义。

众所周知，十七世纪初捷克就丧失了民族独立。白山之战（1620年）失败后进入“黑暗时代”，这意味着哈布斯堡王朝残酷的民族压迫，力图泯灭捷克人对国家独立的任何回忆。正值捷克人民在国家、政治上无权的情况下，为捍卫民族独立，捍卫民族语言，捍卫文艺发展的斗争，特别是在民族音乐的故土上，为捍卫民间音乐发展的斗争起着重要作用。

因此十九世纪后半叶形成的民族古典音乐不仅是捷克人民在民族解放斗争中文化上的胜利，也是政治上的巨大胜

利。这就决定了斯美塔那、德沃扎克在历史上的作用。他们的创作反映出上面提到过的同时代最进步的思想，首先是爱国主义的民族解放思想。正是在这样一些极为重要的因素作用下——同人民（在强行日尔曼化的情形下还珍惜地保持着民族传统）保持着血肉联系；进步的民族解放思想（在十九世纪后半叶的捷克文化发展上起着决定作用）的影响——才形成了德沃扎克的创作。

德沃扎克自童年起就同普通捷克人民建立起联系，随后在作曲家的一生中始终保持着这种关系。

十二岁以前的德沃扎克没有离开过家乡，他的父亲是当地一家小客店的老板。沃尔塔瓦河岸的风光、乡民们的歌声以及劳动之余他们在小乐队伴奏下的舞蹈都成了这些岁月中的印象。于是家乡自然景色的形象、童年日常生活的形象便同家乡歌舞曲的曲调，同普通捷克劳动者的思想、感情联系在一起了。

在年轻的德沃扎克开始自己的创作道路的年代里，在布拉格音乐生活中出现了一些重大事件。1861年，斯美塔那回国以后积极开展活动，将有才华的年轻音乐家团结在自己的周围；同年出现了著名的男声大合唱《布拉格之声》，斯美塔那的名言“歌声飞向心房，心房向着祖国”成了这部作品的座右铭。1862年创办了“临时剧院”，它在发展捷克歌剧艺术方面起过重大作用，自1866年起，这个剧院一直由斯美塔那主持。1863年组织了“巧匠谈心会”俱乐部，它把捷克文化界的活动家，如音乐家、作家、美术家联合在一起。

1866年还首次公演了斯美塔那的捷克古典歌剧《在捷克的勃兰登堡人》和《被出卖的新娘》；事后又写出新歌剧《达利波尔》，并在国家剧院隆重奠基的日子（1866年5月16日）公演。

德沃扎克不仅亲眼看到布拉格音乐界这些轰动事件，还常常参与这些活动。他到首都后积极同捷克音乐文化进步活动家接触，许多人成了他亲近的朋友（如卡列尔·滨德里，阿道夫·捷赫）。自1862年起，他在临时剧院当中提琴手，这时他才了解到斯美塔那的早期歌剧和格林卡的许多歌剧。剧院还时常公演捷克作曲家的管弦乐作品。这一切对他创作的发展都有着决定性的影响。由于当时民族解放运动正处在高涨时期，而捷克的音乐文化正是这一运动的积极力量，在这种形势下，德沃扎克无疑会把一个民族性的主题放在自己创作的中心位置；尤其重要的是，民族题材在作曲家的笔下得到了真正民主的体现。

但是，要用适当的民族形式创造反映祖国人民生活的艺术是一项极其艰巨的任务，它要求捷克作曲家付出巨大的创作劳动。首先必须克服西欧的，特别是德国音乐同化捷克民族音乐特点的影响。对捷克作曲家来说（在某一时期对俄国作曲家也是如此）坚定不移地依靠本国的民间艺术才是反对这种影响的有效武器。但另一方面，要为一个被确定了的民间音乐形象选择一个既适合其发展、又不失去其民间特点的创作手段，并不是常常都能办到的。如果它是一部生活题材或是一部抒情风格的作品，问题就容易解决得多，因为作曲

家这时可以更多地依赖民间歌调，也就是说，可以借鉴特有的民间音调结构和长期形成的丰富的音乐形象；可是要创立一部既有民间风格，又有英雄气质的交响曲，事情就困难多了。

这一问题的解答首先要到作曲家同普通捷克人民生活有着不间断的联系而形成的世界观中去寻找，到作曲家深刻的爱国主义感情中去寻找，他一生中不同时期的书信就是这种情感的见证。1885年德沃扎克在给出版商捷姆罗克的一封信中写道："一个艺术家也有祖国，而且要坚定地信赖她、热爱她。"后来他在旅居美国的年代里给一位名叫尤索福·特拉吉的友人写道："你可知道，我热爱自己的祖国胜过一切，我将高兴地把自己微薄的力量使用在需要它的地方。待我回国后，将幸福地为发展和繁荣我国人民的艺术事业贡献自己的一切。"

德沃扎克为揭示爱国主义思想打下基础的第一部作品是由交响乐队伴奏的大合唱《颂歌》（1873）。

这部作品是纪念捷克人民为祖国独立进行英勇斗争，用诗人卡列克的诗词《白山的子孙》谱写而成的。但是《颂歌》中英雄形象的音乐表现缺乏足够的民族气质。

在随后的年代里，德沃扎克更为广泛地注意到这一点，如《胡斯序曲》，第一、第二和第四交响曲。在这些作品中逐步积累起英雄爱国主义主题的写作特点，而这种主题本身在作品中也得到更为完美的表现。同早期的大合唱相比，这些作品的英雄形象都具有更强烈的民族民间个性。但这里值得

注意的并不是在民间音乐素材的基础上产生出英雄形象这一点，而是它的全部英雄因素同民族民间因素非常戏剧化结合在一起；不仅同英雄因素本身，而且还同抒情的、生活风格的因素综合在一起。英雄因素成为解决民族民间问题的最为重要的一个方面①。

德沃扎克在创作上的另一个特点是，他越来越明显地以英雄乐观主义思想来解决爱国主义的思想内容。这一特点极其有力地、连贯地、完整地体现在九十年代两部最大的交响乐作品——第五交响曲和《b小调大提琴与乐队协奏曲》中。这两部作品是德沃扎克旅居在美利坚合众国那段时期写成的②。

去美国旅行是作曲家一生中唯一的一次长时间远离祖国。物质上的考虑促成他的这次旅行。1885年大富翁珍妮特·瑟伯在纽约开办了一所国家音乐学院，她希望能聘请到具有国际名声的音乐家来这里任教。1884年珍·瑟伯多次试图邀请德沃扎克来她开办的学院任院长和教授，但这两次邀请均被拒绝，因为他不愿意离开亲爱的捷克和在漫长岁月里同他亲近的人们。第三次邀请使他深深踌躇起来。要弄清这个原因并不困难。

德沃扎克已年满51岁，家庭人口众多，全部收入仅依靠他辛勤的劳动。他一旦病倒或去世全家就将断绝经济来源，因为他的全部作品已成了出版商捷姆罗克的私人财产；德沃

① 德沃扎克沿用了斯美塔那在交响套曲《我的祖国》中开创的写作路子。

② 最后一部交响诗《英雄之歌》也属此种体裁。

扎克又不愿接受奥地利政府的资助。聘请他任国立音乐学院院长、教授职务二年的薪俸为三万美元，这个数目在一个不短的时间内可以在经济上维持住他的家庭生活。这决定了去美国的问题。1892年秋天他带着全家来到美国。在美国一直生活到1894年5月，回到捷克过了一个夏天，又回到纽约住了八个月。这样他在美国的时间将近三年，即从1892年秋至1895年夏。

这时期作品有《e小调交响曲》（第五）、《b小调大提琴与乐队协奏曲》、钢琴套曲《幽默曲》、《F大调弦乐四重奏》。这些作品的大多数表达了远离祖国、远离亲人的德沃扎克怎样认识到现实生活的真正意义。甚至连思乡的痛苦，对捷克人民的怀念这样的个人感情都较为深刻地、全新地反映在作品里。

第五交响曲、《大提琴与乐队协奏曲》有许多重要地方很相似，这两部作品和斯美塔那的交响套曲《我的祖国》一样，成了捷克古典交响音乐的顶峰。在德沃扎克的创作中这是最后一部交响曲和最后一部协奏曲。这部交响曲和这部协奏曲对我们来说在某种程度上成了交响乐体裁和协奏曲体裁的"典范"。前面已经讲过，它们几乎是在同一个时期以及非常近似的情形下创作出来的。

它们在感人的思想内容上非常相近的根本原因也在于此。交响曲和协奏曲主题的陈述也是一致的，德沃扎克赋予这两部作品以同等激烈的戏剧性构思，并均以壮丽的终曲结束全曲。在前几部交响曲实践中得到的东西，在最后这两部

作品中（交响曲和协奏曲）发挥出巨大的威力。因此坚定的英雄主义思想本身仿佛就是作曲家深刻探索全部生活意义的结论和成果，它反映出斗争的进步力量必然取得胜利的坚强信念。

《b小调大提琴协奏曲》在德沃扎克创作的协奏曲中还具有巨大的进化意义。在作曲家丰富多彩的音乐遗产中协奏曲在器乐作品里占有显著地位。他第一次用这种体裁作曲还是在1865年，那时他写了一部A大调三个乐章的大提琴协奏曲，该作品在很长时间内被认为是销毁了。德沃扎克按习惯在作品结尾签署完成作品的时间是“1865年6月30日下午6时”，这个日期说明该曲是在《c小调第一交响曲》（早期作品）和声乐套曲《松柏树》之间完成的。

对自己要求相当严格的德沃扎克将许多早期作品不是销毁就是搁置在一边不去发表，而这部作品的命运同别的早期作品相比则有些不同。作曲家本人从未提到过它，更没有向任何人谈到过它。该作品的手稿于1925年在德国被一位记者奥托·维朗特发现。

原来这部协奏曲是德沃扎克献给他音乐学院的一位朋友（大提琴家）的，手稿上写有：“赠给我的好友柳德维克·拜尔”。显然，是拜尔将手稿带到德国的。1929年首次出版这部协奏曲的钢琴总谱。但是，校正该作品的德国作曲家歌德·拉法埃尔在前言中指出，这部作品从形式到结构都作了较大的变动，后来拉法埃尔又根据钢琴总谱将协奏曲改编成乐队总谱。上面提供的情况不能不使我们对待这部作品的评

价要持慎重态度。在随后几部协奏曲中作曲家的创作特点才更加鲜明起来。

1876年德沃扎克发表了钢琴协奏曲，乐曲中可以感觉到由于长女的去世而引起的巨大悲痛。1880年他创作了小提琴协奏曲，该作品是献给约阿西姆的，在创作过程中许多地方征求过他的意见。最后是1895年，德沃扎克完成了《b小调大提琴与乐队协奏曲》。

这几部作品概括了作曲家三十年的创作经历，勾画出一幅协奏曲进化的画面，这种演变正是德沃扎克在创作上成长的全过程。

在这一发展进程中不难发现其中两个特点：一是协奏曲的思想内容逐渐深刻化；二是协奏曲这种体裁强烈地被交响化，使它越来越接近交响曲，而这两方面是互相联系的。然而也十分明显地看到，德沃扎克把协奏曲看成是有交响化可能的一种曲式，并不消除协奏曲的独特性。

器乐协奏曲的交响化在欧洲音乐艺术史上有很典型的发展过程。协奏曲和交响曲这两种体裁的互相接近对于欧洲许多大作曲家来说是必然的。就拿大提琴艺术来说吧，舒曼、拉罗、圣-桑的协奏曲作品首先是这一领域的“路标”，德沃扎克不可能不了解它们①。

① 在对待体裁这一问题上，当然，德沃扎克不仅仅以大提琴作品的典范为基础。柴科夫斯基的小提琴协奏曲、钢琴协奏曲，勃拉姆斯的小提琴协奏曲在这方面都给了他不少有益的东西。这些作品的热烈气氛，戏剧化程度，交响发展的气魄都同德沃扎克的晚期作品相似。然而有一点是相异的，即德沃扎克把宏伟的交响气魄，巨大的力度赋予大提琴协奏曲，而不是小提琴和钢琴。对于大提琴作品来说，这是一个新的特点。

用交响手法写器乐协奏曲，这在德沃扎克的早期作品中就已经开始了。他的早期大提琴协奏曲力求使主题情节充分地、连续地发展，由此使得这种体裁的篇幅扩展，增长。正如大大压缩了该作品的拉法埃尔指出的，演奏协奏曲原作需要大约一个半小时。力求交响化还表现在加强乐队的积极性上，乐队不仅仅限于伴奏，还常常将重要的音乐形象发展转移到乐队部分。这种倾向在他的小提琴协奏曲、钢琴协奏曲中尤为明显。这样便使套曲内部更为统一，主题发展的交响化更为突出（特别是第一乐章）。在这方面小提琴协奏曲明显地受到贝多芬、勃拉姆斯的有益的影响。但是，协奏曲体裁充分交响化还是表现在他的晚期作品《b小调大提琴协奏曲》里。小提琴协奏曲诞生后的十五年是作曲家创作活动最旺盛的时期，在这段时期内他完成了五部优秀的交响乐作品，大提琴协奏曲则是其中异常严谨、篇幅异常宏大的一部交响乐作品。这部协奏曲同钢琴、小提琴协奏曲相比，在音乐的戏剧性，交响手法的深度、广度方面都更接近德沃扎克本人的晚期交响曲。由于独奏部分的特殊要求，乐队的作用也随之而异，其结果便导致乐队编制的扩大。德沃扎克将大提琴协奏曲的乐队编制扩大到同他的第四、第五交响曲一样，而不是同大大缩减的钢琴协奏曲的乐队编制一样是绝非偶然的①。

① 《g小调钢琴协奏曲》的乐队编制：长笛2、双簧管2、巴松2、圆号2、小号2、定音鼓、弦乐。《a小调小提琴协奏曲》的编制也如此，只是圆号为4。《b小调大提琴协奏曲》的乐队编制：长、短笛各2、双簧管2、巴松2、圆号3、小号2、长号3、大号、定音鼓、三角铁、弦乐。这和《G大调第四交响曲》的编制基本相同：笛子3（其中一枚短笛）、双簧管2、英国管1、单簧管2、圆号4、小号2、长号3、大号、定音鼓、弦乐器。第五交响曲只多一个三角铁。
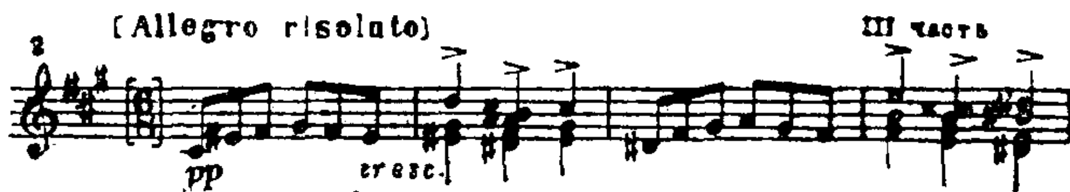
这是因为钢琴的力度表现极为宽广之故。但是德沃扎克也认为只有借助强大的交响手段才能表现出作品本身的思想，这一事实也是十分清楚的。

德沃扎克在协奏曲这种体裁里熟练地运用民族民间音乐素材，并将它们很好地同具有英雄性格的音乐形象结合起来是一个十分重要的问题。

英雄基调也贯穿他的《第一大提琴协奏曲》里，特别要指出的是第一乐章的主要主题。尽管在这里能明显地感觉到作曲者力求创造一个勇敢而坚定的音乐形象，但此乐章的英雄特征仍感不足：



这一协奏曲用民族方式刻画的英雄形象的动机很不得力。显然，英雄形象的建立不能只限于运用民间素材这一点上。这一协奏曲的民间素材仅仅只用了典型的捷克浮利安特舞曲的节奏（在进行中二拍子与三拍子交替出现）。
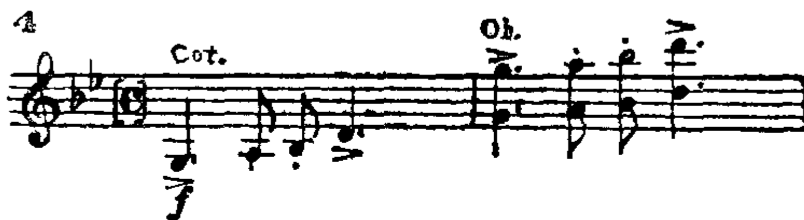


以后几部协奏曲的民间性就变得浓郁多了。

在《钢琴协奏曲》第一主题的音调里明显地感觉到特有的

捷克风味，它具有真正斯拉夫民族宽广的歌调性和独特的三度音的“乐音”：



这里特别要提到第一乐章乐队的一个经过句，这个乐句的切分音同第五交响曲第一主题的开端Allegro 十分相似：



在某些音乐著作中常能见到把第五交响曲这种音调误认为是“美洲情调”的变体（还引用黑人歌曲予以证明），这是错误的。钢琴协奏曲写于德沃扎克赴美之前。只要对斯拉夫民间歌曲略加注意就十分清楚，上面提到的音调纯源于斯拉夫民族，许多捷克作曲家都在自己的作品中运用过，德沃扎克也不例外。

在小提琴协奏曲里音乐本身的歌唱性已经表现出民族特色；它那热烈紧张的第一乐章，带有即兴色彩的宽广的第二乐章以及舞蹈型的终曲都具有这种特点的音乐。这部协奏曲的民间性在其终曲里表现得尤为突出，整个乐曲完全是在浮利安特舞曲和捷克波尔卡舞曲的对比中进行的。但是在最后一部大提琴协奏曲以及其成熟时期的其它作品里，综合利用

民间歌舞音调（广义地说）成了这位现实主义作曲家创作方法的基础。正因为如此，德沃扎克的音乐才在每个旋律中都充满着捷克的民族精神，尽管是在极特殊的情形下他才运用现成的民间音乐素材。德沃扎克在美国书写的一封信中强调说，他的全部作品（包括在美国写成的作品）“都是真正的捷克音乐”①。德沃扎克和他的先驱者斯美塔那一样，广泛地、艺术地综合了生活、抒情、诗意这些捷克民间音乐特点，并在这一基础上表现出民族解放的爱国主义思想。这一特点在第五交响曲和我们正在分析的《b小调大提琴协奏曲》中表现得尤其充分、明显。但这些作品的民族因素并不是创作的目的，而是揭示进步的民主思想的手段。借助这一手段，音乐艺术的民族性成了全民性；深刻的思想内容对每个人来说都成为异常普通、易解和感到亲切的东西。这就是为什么大提琴协奏曲和第五交响曲在一定程度上成了德沃扎克创作上总结性作品之所在。其一，这部作品发展了器乐协奏曲这一体裁形式；其二，它同第五交响曲一齐在交响乐创作上达到最高成就；其三，它用鲜明的艺术形象体现出该时代进步的民族解放思想。

---

① 依·贝尔查：《安东宁·德沃扎克》（讲演稿），音乐出版社，莫斯科1954年版，第20页。

第二章

《大提琴协奏曲》是德沃扎克1894年11月在纽约动手创作的。

11月2日（也就是到纽约不久）他在给女儿奥捷妮的一封信中写道："到目前为止还什么都没有写呢，但非常想写。想写一部钢琴的，小提琴的或大提琴的协奏曲"。

作曲家的这番话可以证实，在他未确定写大提琴协奏曲之前，只不过有一个笼统的作品预想，但这个想法却有着相当深远的意义，以致使乐器的交响协奏功能扩大到现在这样不平凡的地步。至于他想写的新作品后来怎样成了大提琴协奏曲，这肯定同德沃扎克曾与大提琴家卡奴什·维岗共同演出过，并保持着友谊一事有关，后来德沃扎克将这部协奏曲献给了他①。

① 1892年德沃扎克同卡·维岗，小提琴家弗·拉赫涅尔共同组织了一次捷克各城市的巡回演出。这次巡回音乐会长达五个月之久。在这期间德沃扎克专为大提琴创作过一首《回旋曲》，还用早期创作的歌曲改编成大提琴曲，如《森林里的寂静》，《斯拉夫舞曲第8号》。关于卡·维岗的活动，在Л·金斯布尔克所著的《卡奴什·维岗和捷克四重奏》一书中讲得非常清楚（音乐出版社，莫斯科1955年版）。

德沃扎克运用大提琴表现手段的丰富和熟练程度说明，他在创作协奏曲时非常了解这种乐器的独奏性能，而且十分了解世界各国的大提琴名著。他对自己的作品提出很明确的要求，即要打破大提琴作品的一般框框。1894年12月10日，他给朋友阿罗依斯·居帕尔的信中有这样一段有趣的话，告诉他大提琴协奏曲第一乐章写完了，德沃扎克补充道："你奇怪吗？决定作这种尝试。我自己奇怪过，现在还觉得奇怪。"

后来德沃扎克在谈到大提琴这种乐器时说，它在乐队或室内乐中是一件很好听的乐器，因为它的中音区很美，"高音区不动听，低音区又嗡嗡地"。

德沃扎克对大提琴的这番异议不应仅仅从字面上去理解，因为他在自己的作品中以前所未有成就发挥了这一乐器的表现力，这本身就是一种有力的反驳。难怪勃拉姆斯在听到《b小调大提琴协奏曲》后赞叹道："为什么只有我不知道大提琴协奏曲可以这样写！否则我早就写成了！"
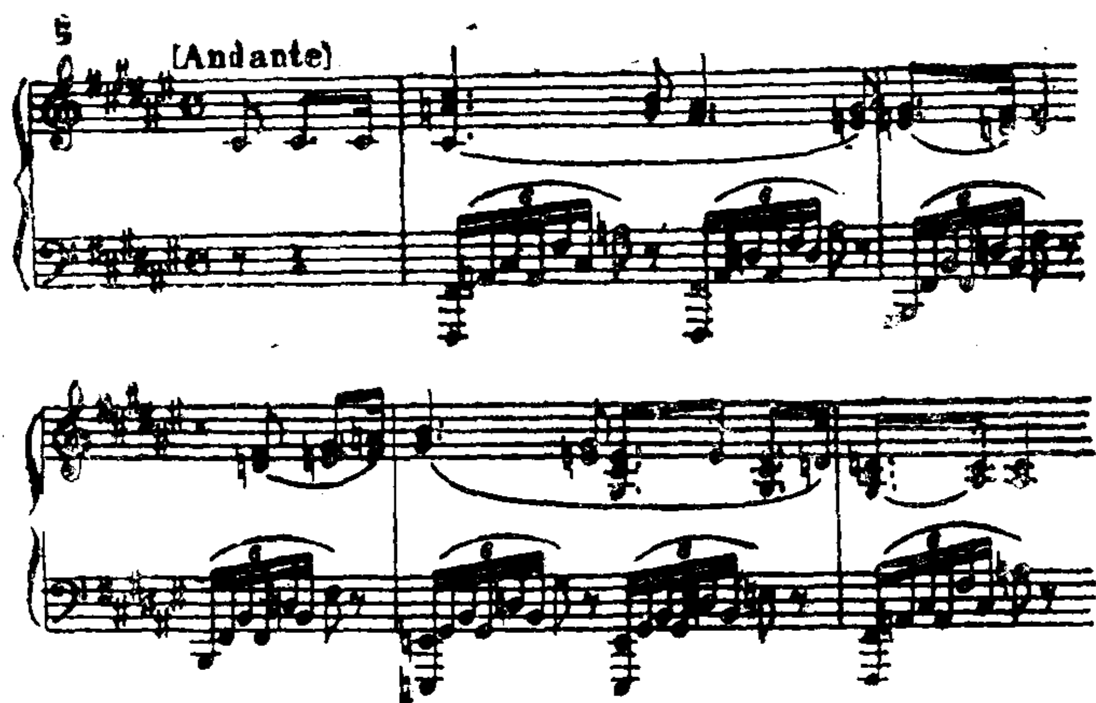
为了写这部作品德沃扎克特意添置了用来写草稿的一个本子。从这本草稿中可以看出他的工作十分认真，也没有其它思想干扰，根据他固有的习惯，创作进度相当快。第一乐章的初稿在11月8日到12月11日间完成，从11月18日到12月12日写完了该乐章的总谱；第二乐章初稿于15日完成，其总谱于12月30日便告结束。终曲于1895年1月1日开始，至2月9日完成了总谱。德沃扎克在每份手稿的最后都照例注明完成日期。协奏曲的手稿注有如下字样："完成于奥塔契克

的生日，星期六上午11时30分。”在这期间的信件里德沃扎克常常提到创作协奏曲的事，说它几乎占据了他的全部时间，并流露出一种情绪，对必要的公务所占去的时间表示遗憾。

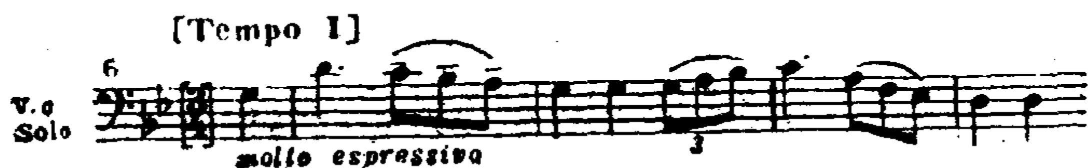
1895年1月15日信中写到：“大提琴协奏曲目前进行到终曲。如果能象在维索卡雅那样安静地工作的话，作品早该完成了。”

1895年春，德沃扎克正在捷克，对终曲进行某些修改，用新发展了的结尾代替最后的八小节。关于这一点总谱里有文字说明：“协奏曲是在纽约完成的，但回国后我将结尾完全改了，成了现在这个样子。彼谢克，1895年6月11日。”

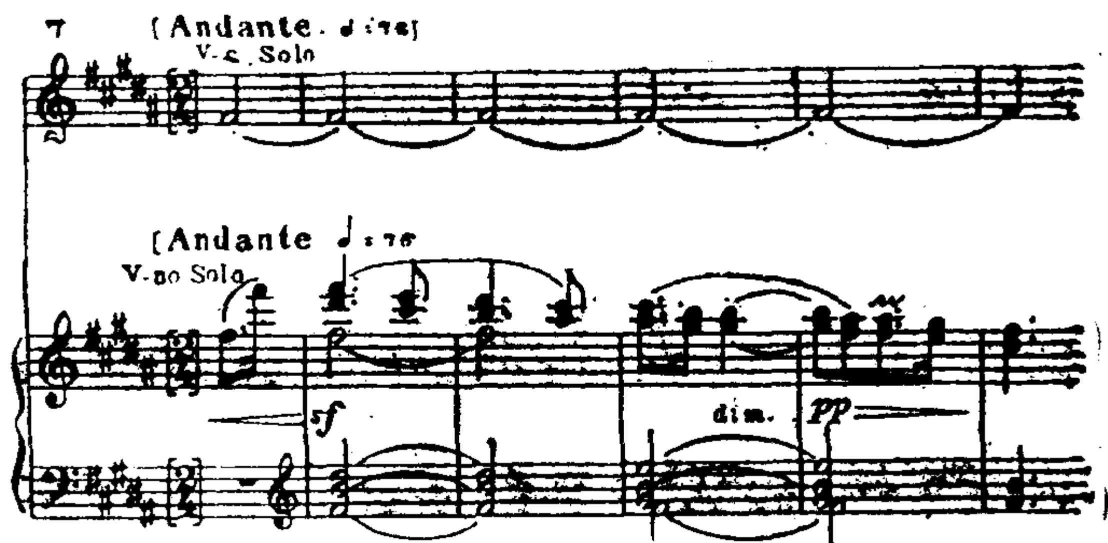
关于这件事我们要多写几笔，这样才能弄清作曲家的创作意图。原来是这样，当他写这部作品时，除自己远离祖国外，个人生活也正巧遇到一系列的不幸。他妻子的姐姐约瑟法·契尔玛柯娃得了重病就是其中一例（德沃扎克的妻子名安娜·契尔玛柯娃）。德沃扎克曾教过这对年轻姐妹的音乐课，青年时代就同她们相识。起初德沃扎克爱上的是姐姐，但最后还是同妹妹安娜结了婚。德沃扎克的一生都怀念青春时期的初恋以及约瑟法也曾分享过的深厚友情。所以1894—1895年冬她重病的消息成了作曲家巨大悲痛的原因。她每次寄到纽约的来信都是他生活中的大事。在创作协奏曲期间，在第二乐章里德沃扎克运用了他从前写的一首歌曲《让我孤独地沉思》（作品82，第1号），并略加改动。该歌曲的旋律开始为大调，后转成小调：



据德沃扎克的姨夫——作曲家依·苏克的回忆，这首歌曲是约瑟法·契尔玛柯娃心爱的作品。将这首歌曲写进第二乐章显然是同怀念作曲家心爱的人有密切的关系。上面已经提到歌曲曾加以变动，但它的旋律很容易辨认出来：



5月27日约瑟法去世，真正是只过了几天德沃扎克修改了终曲，将这首歌曲的旋律用到结尾，这时已经不加改动，而是保存原来的形式：



很清楚，这一连串的事件并非巧合，而是作曲家在作品中反映这些年代自己的感受的必然意愿。歌曲的音调同协奏曲的音乐有限地结合是非常重要的。作品的英雄主题仿佛同个人感情交织在一起。个人情感同怀念祖国的心情不可分隔，而溶解于对祖国的思念之中。

协奏曲完成后，德沃扎克将手稿交给维岗，请他校正大提琴分谱并准备公演。

1895年7月21日，维岗写信给在维索卡雅的德沃扎克："等热天过后就着手修改协奏曲。希望你会喜欢它。已给沃尔夫①去信，说想在几个德国大城市公演这部协奏曲。"

但维岗对大提琴分部的改动相当大，在终曲里还加了自己的一段华彩，均遭到德沃扎克的强烈反对②。

修改的地方德沃扎克大部分不能接受，特别反对那段华彩。我们可以从1895年10月3日给出版商捷姆罗克的信中了

① 德国人，柏林知名音乐活动家，音乐会的组织者。

② 后来大提琴家别开尔在作者的同意下改动了大提琴分部的几段经过句。

解这一点："我坚持作品按我写的那样付印。如果您能保证，任何人，即使是我尊敬的朋友维岗，也不能未经我的同意而进行修改，其中包括维岗在最后一个乐章所加的华彩，只有这样，我才能将作品交给您。简而言之，它应该保留我原来想象的那个样子，无论是钢琴谱还是乐队总谱都不要华彩段子；我将立刻告诉维岗，不能这样修改作品。曲终以渐弱结束，仿佛是第一和第三乐章微弱的回音，独奏至弱号pp．在这以后乐队哄起，音乐在突起的狂飙声中结束。这是我的构思，我不能违背自己的意愿。"

后来维岗在一个小地方鲁扎纳小范围地首次演奏自己修改了的协奏曲（捷克四重奏团的成员和作者出席）。后来维岗又在卡罗维一发利向柏林出版商捷姆罗克介绍了他修改的作品。

作品于1896年由作者本人校对后发表。第一位演奏者是前面提到过的英国大提琴家列奥帕特·斯特恩①，他同德沃扎克合作演奏。1896年4月10日德沃扎克在给阿罗依丝·居帕尔的信中谈到这次音乐会的情况时说："斯特恩演奏我的作品虽然某些地方和我想象的不大一样，但我已相当满足了。一个人不要过于挑剔，总算找到了一个能演奏这部协奏曲的人，我应当很满意了。如果要对你介绍我同斯特恩合作的全部过程，那么写几页纸是不够的。

斯特恩先生从莱比锡来到布拉格是在我去伦敦之前；他

① 同年4月11日斯特恩又在布拉格演奏了这部作品。后来维岗于1899年不止一次演奏了这部作品：1月25日在海牙，26日在阿姆斯特丹，12月20日同德沃扎克合作在布达佩斯。

在这里呆了14天多，住在一家高级饭店里，花费很大，这使我很不过意，但有什么办法呢？这完全是他心甘情愿的，他以巨大的热情工作着。我们整天排练、演奏，可我总不喜欢这样；有时他拉得也不很成功，我总鼓励他说，这遍不错，但还可以更好些，事实也真是这样……一切进行得都不错，你大概在报上都看到了吧。”

在首次演奏这部作品的过程中首先值得注意的是，温和而谦虚的德沃扎克所具有的那种坚忍不拔的性格。基于这样的性格，他拒绝了维岗的修改；其次是作曲家亲自大动干戈协助斯特恩筹办这次音乐会，就这一点而言，是唯一的一次。十分明显，德沃扎克很器重这部作品。当他还在写这部作品时就已经在信中表示过：“我想，这部作品会比钢琴协奏曲和小提琴协奏曲要好些。”① 事后不久他对这部作品进一步肯定说：“这部作品比我的小提琴、钢琴那两部协奏曲要精彩得多。您不要惊奇，我自己会说出这样的话来，自我吹嘘是不可信的。但是我要说，这部作品使我得到巨大快乐，我认为作品中不存在错误。”②

很明显，德沃扎克本人也感到他的新作能充分表达自己对生活的理解和感受。作品把对祖国的思念，父亲的长辞，密友的夭逝统统融合在一起。这样一来正如上面所述，以抗争为基础的爱国主义思想和英雄的乐观主义思想逐将社会与个人统一起来，也就是人民的命运与德沃扎克本人，作为一
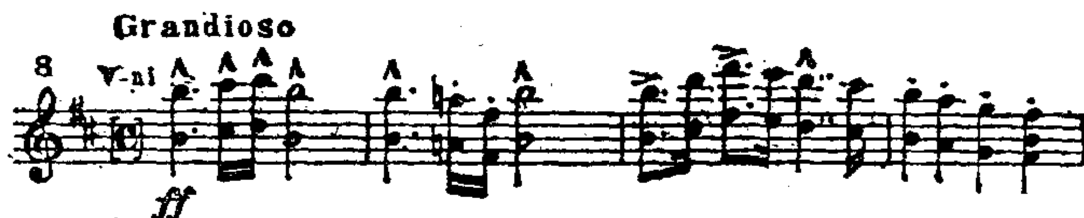
① 1895年1月29日的信。

② 1895年3月11日的信。

个人的命运的统一。

* * *

《b小调大提琴协奏曲》第一乐章是一充分发展的、奏鸣曲式的快板，它有两个陈述部，宏大的展开部，简洁的再现部（自第二主题）和一个颂歌般的、壮丽的结尾。它以两个主题为基础，第一主题具有鲜明的英雄个性：



这个英雄主题(以下均如此称)具有主宰一切的地位，它占据第一乐章陈述部的大部分、展开部的全部和相当宏大的整个结尾；此外从它的音调里还派生出终曲的主要主题。所以说英雄主题是整个协奏曲的中枢。这是可以理解的，因为它体现出作品的基本思想。

被德沃扎克用来作为大提琴协奏曲基础的英雄主题，就其思想的广度、形象的概括力来说是作曲家巨大的创作成就。要真正写好一个英雄主题是一项十分艰巨的任务。大家知道，许多国家不同历史时期的作曲家都曾着手解决过英雄形象这个难题；在世界交响乐文献中也有创造英雄主题的最高范例，比如贝多芬的英雄音乐形象。但是在创作英雄形象方面要克服夸大和无个性的弱点，塑造出坚强、鲜明的音乐形象仍然是很困难的。德沃扎克在这方面取得了成就，他这部大提琴协奏曲的英雄形象具有真正的贝多芬气势，兼有鲜明的民族

特点。

第一乐章的英雄主题具有多样性，它具有进行曲式的特点，又具有歌唱性、陈述性的特点。主题犹如战斗的召唤，充满勇敢的力量。它同时又很纯朴，多少还带有一些粗犷色彩，就其内在气质与特征而言很象胡斯①战歌。必须强调，这里指的是内在的同源，而不是摹拟和雷同。主题与胡斯战歌如此相似对我们来说有其深刻的思想含义。许多德沃扎克同时代的捷克艺术家，其中也包括他本人，为塑造好英雄形象都在不同程度上借用本民族人民的光荣历史，首先是面向充满英雄主义的胡斯战争时期。在捷克艺术中复兴塔博里特②战斗精神的思想也愈发明显。斯美塔那的套曲《我的祖国》就是这一思想在音乐艺术中的明显例证，他这部作品还直接引用了一首胡斯战歌。德沃扎克在协奏曲里没有直接引用这些战歌，但在他的大型新作品里，作为基础的英雄主题，在激动、感人的气质方面同那些战歌是很相似的。

这个主题之所以创作得如此成功，还在于主题本身包含有交响乐发展的巨大可能性。大提琴协奏曲的主要主题是根据自己的个性与自己内含的巨大力度潜力而交响化的。另外前面提到的“多样性”有可能使德沃扎克从极其不同的侧面来显示主题。这里还要提一下协奏曲第一乐章英雄主题同第五交响曲终曲的主题有着音调的血缘关系，并且是非常典型的：

---

① 15世纪捷克民族解放斗争和罗马天主教运动的领袖。——译注
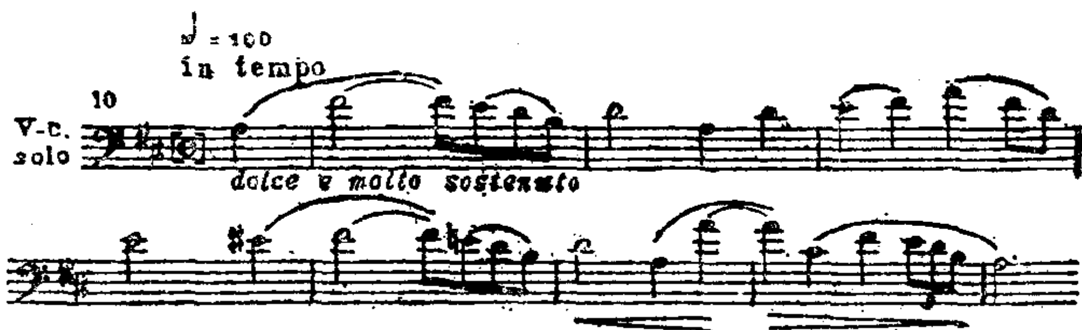
② 塔博里特派是15世纪捷克农民运动的拥护者。——译注





交响曲终曲的主题音调是整个作品英雄乐观主义总的概括。德沃扎克用它的音调作为下一个大型交响作品的基础。这说明很多问题，但首先说明的是，作曲家选用什么内容作为主题。尽管音调的写法很不一样，但其号召性的英雄性格，不可抑制的激情和内在力量却是一致的。

第二主题则完全具有另一种性格。它宽广流畅，充满诗般的温暖。



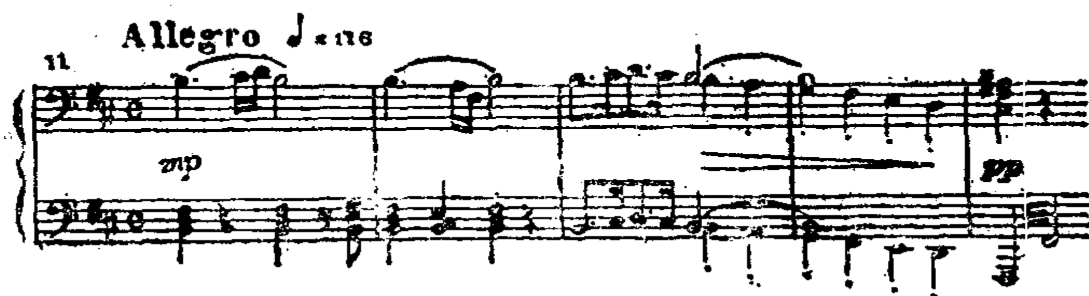
德沃扎克在谈到这个主题时自己也说："当我演奏这个主题时，常常为之激动。"① 作曲家本人的认可有着重要意义，它使我们更精确地确定主题的个性及其在作品中的作用。第二主题充满人的深刻感情，它是德沃扎克内心最珍贵的个人情感的表现。所以它无须使用庄重的情调（尽管这里

① 1894年12月10日给阿·居帕尔的信。

也完全可以采用同第一主题相仿的英雄情调），而是赋予了抒情色彩。

第二主题的外貌同第一主题截然不同。但在发展过程中两个主题并不矛盾。第二主题同第五交响曲终曲的抒情的第二主题一样，不经加工，也没有音调的变化，每次都以完整的形式出现。第一乐章的两个音乐形象是相辅相成的，在第一主题本身的发展过程中抗争的力度已经展示出来，第二主题则作为高潮出现，英雄主题又用饱满的戏剧性的发展促成高潮的形成。英雄主题的音乐仿佛形象地活化出勇敢追求的根本目的，即不是在同什么斗争，而是为了什么目的去进行斗争。试将两个主题比较一下，如果说第一主题被用来表达人民群众的英雄气概，那么第二主题在很大程度上则是倾诉个人的内心感受。这种个人的东西和作品的总格局不但不抵触，相反是协调的、融洽的。第二主题使英雄主题增添了特殊的、人的个性，使这一主题变得更加亲切、动人。这种整体与个别的统一在第二乐章中也能见到。所以第一、第二主题尽管很不一样，但它们却是相互依存，相互补充的。
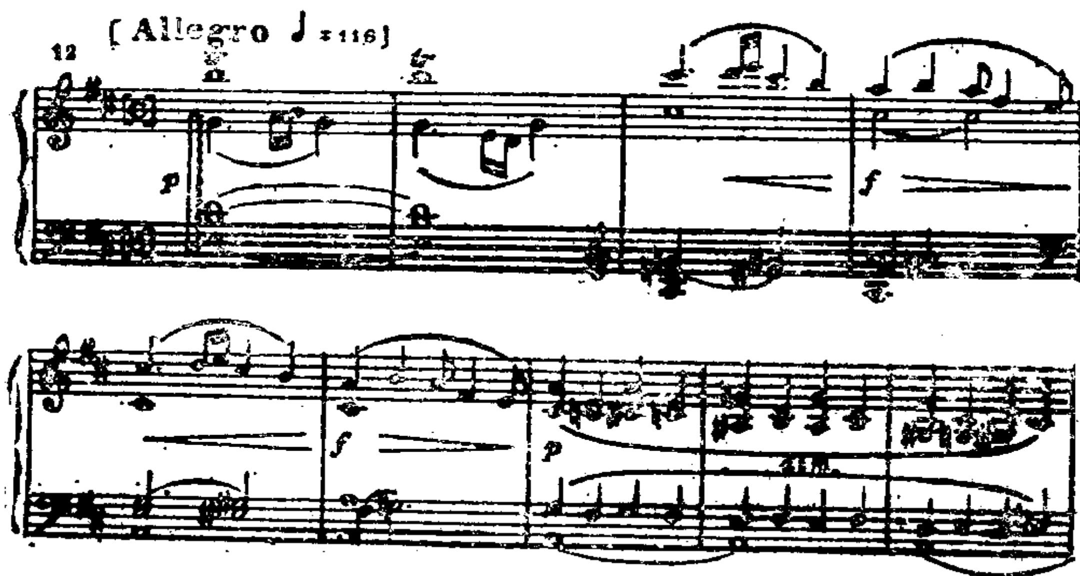
第一乐章以一个篇幅很大的交响呈示部开始，英雄主题从较远处警觉地响起：
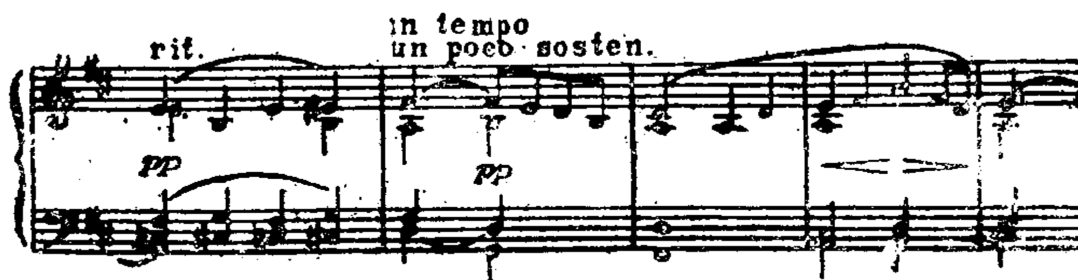


但很快便加大力度，十四小节以后主题达到非常戏剧化的强度（ff），充分显示出这一主题的英雄特色。

这表明捷克人在演奏协奏曲首部时形成的特定的传统。许多捷克指挥家为了主题力度的“扩展”，常常将协奏曲的首部处理得比正常速度慢一点，接近高潮时(Grandioso）才逐步恢复原速。比如塔里赫①，还有1950年布拉格大提琴比赛进行了第三轮的斯美塔契克都是遵循这种解释指挥的。这种处理法是正确的，因为它确实能突出英雄主题的宏伟性。

第一主题高潮音乐的戏剧紧张程度还没有表达出来便突然中断，力度急剧减弱直至连接部。在这以后以主部音调为基础的第二主题的过渡段开始出现。音乐慢慢柔化，这时英雄性格消失，逐步向第二主题个性接近，最后平稳地进入具有梦的意境的四拍子。在几个重复的和弦以后，第二主题好象“露出水面”一样呈现出来。



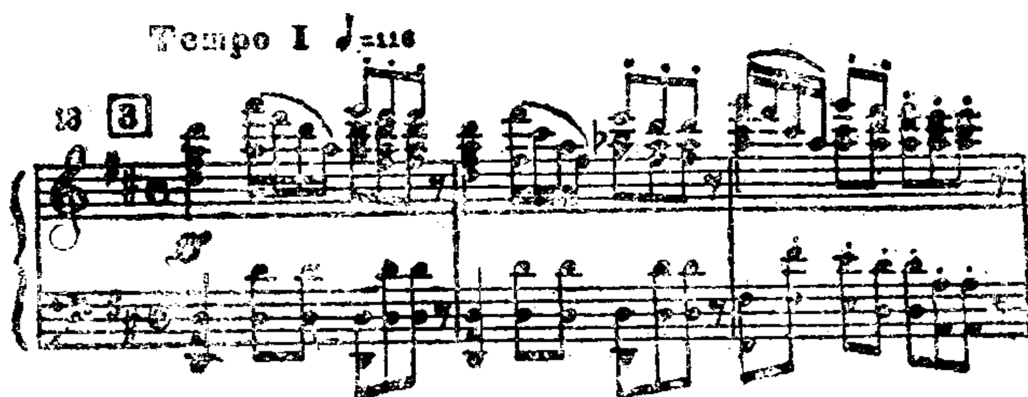
① 请查阅布拉格交响乐队演奏协奏曲的记录，由罗斯特罗波维奇独奏。
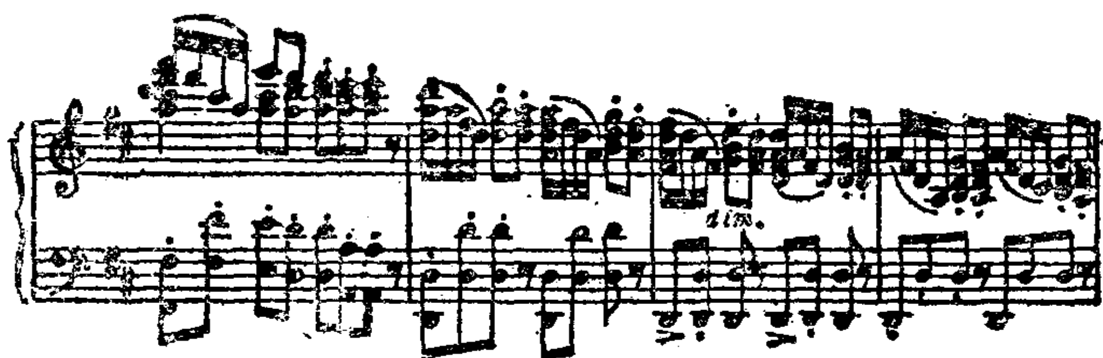


过渡段是用第一乐章两个基本主题的戏剧关系写成的，德沃扎克用这个过渡乐段揭示出英雄主题向第二主题过渡所必备的共同基础。

德沃扎克用弱奏色调（pp）及另一种新的个性（Un Poco sostenuto molto espressivo）来突出第二主题同主部英雄内容的鲜明对比。但很遗憾，只有少数几个指挥家能遵循作者的这种意图。绝大多数情况下第二主题的演奏虽有所抑制，但音响仍过强，而且更重要的是在第一主题之后似乎习惯地仍按某种雄壮色调演奏。这种倾向假如不破坏整个乐章的艺术构思的话，当然无须严加反对。进行一下分析我们会更确信这一点。

如用进行曲式的节日气氛结束第二主题，就会过早地使第一乐章获得凯旋性质的结局：
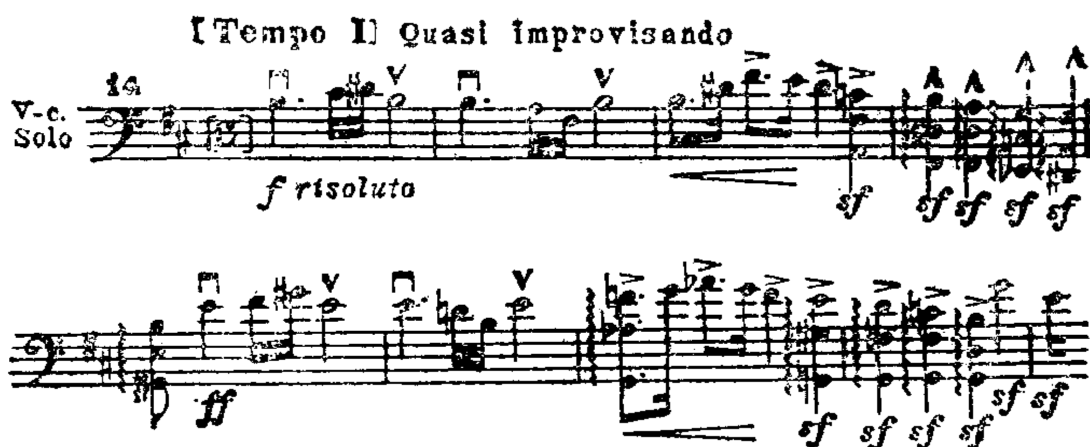




作者在第一呈示部中给了我们一些什么启示？我们听到的是两个有各自特点的主题，这两个主题之间特定的思想内容和戏剧性关系直到本乐章结束原则上没有变化。此外，在呈示部结束的时候，两个基本主题发展成胜利的欢庆结尾，这才是作曲家预先的设想。随后，乐队呈示部以简洁的形式将协奏曲第一乐章的总思想表达出来。

与此同时，两个主题完整地出现后，使第一呈示部有了一个完整的交响画面，一个形式完整的音乐段落，这在很大程度上是靠音乐结束部分的终结个性促成的，这一结束部分的音乐在往后的发展中便不再出现。

第二呈示部的过渡段使人重新感觉到有协奏曲开头的那股庄严、稳重的气氛，但是在程度上要紧张得多。短促优美的转调不是转向b小调，而是转为 B 大调。这时大调首次作为主要调性出现，好象是将小调“挤压”出去一样。

第二呈示部是以大提琴饱满的独奏开始的，充满毅力和内在力量：



这时英雄主题获得一种新的特点，即一方面它那积极的戏剧个性更为突出了；另一方面在这个总线条内主题发生许多热情动人的“越轨倾向。”

大提琴独奏的第一个插部将英雄主题宽广地陈述出来。这一短小的独奏段子突出了主题音乐严肃、勇敢的个性特征。让我们观察一下主题的和声结构：降低到低音部的Ⅶ级音变为E大调属和弦的主音（而且是二四和弦！），E大调主音首先可以看作是不会出现的A大调的属音。而后是C大调，随后又转为b小调。

这样一来，这一系列调性的积极转化只限于一种调系内，它们似乎在表明调式的广泛（Ⅰ级—Ⅳ级—降低的Ⅱ级—Ⅴ级—Ⅰ级—b小调主音）。所有这些‘再加上非常明显的切分音，都大大地加强了主题的力的表现。

独奏者借助这种宽广的、即兴的宣叙调气质首次奏出这一主题，这就为音乐戏剧性发展的基本线条确立了基础。乐队呈示部强大的交响音响刚刚结束，主题立刻便以足够的力

量由一把大提琴奏出，这说明德沃扎克构思的大胆是惊人的，况且独奏者在演奏过程中还可以将主题拉得更有气魄些。

演奏上的自由性（Quasi improvisando）使演奏者有可能充分发挥器乐技巧的表现力。但是自由必须同音乐内容高度统一起来。在这方面来比较一下两个不同的奏法是有趣的，卡扎斯和罗斯特罗波维奇在处理这个插部时是很不一样的①。卡扎斯着重突出的是强大的意志和巨大的戏剧紧张性。罗斯特罗波维奇演奏这一插部则比较庄重，本书作者对此持不同见解，因为这样处理会削弱主题积极、能动的个性。现在不是在讲述什么英雄事件，此时演奏本身就是一种充满紧张气氛的行为。当然，用宽广的演奏来提高整个插部的意义是罗斯特罗波维奇表现手法的精彩之处，但在这种情形下将宽广的演奏同强烈的戏剧性结合起来是最为理想的。

还必须指出下面一点，上面讲到的几个主题的和弦小节在演奏时要突出其高音部，使旋律线得以延续下去。菲耶尔曼在随后几个雄壮有力的乐句上最初使用过的弓法是值得注意的：



这一弓法可以保证节奏的稳定，大大便于演奏。而别开尔第二次校订过的另一种弓法可以不用：

① 请参阅他们同布拉格交响乐队演奏协奏曲的记录。



在任何情况下，这里必须保持住三个弧线音符同单音符的对比，因为在后面类似华彩的段子里，就是让三个连接的十六分音符同三个单音好象中断了节奏线那样交替出现的：



这第一个独奏插部的巨大内紧力在英雄主题下一次陈述中（Tempo）很自然地表现为激动的个性特征。这时主题变得更为活跃，有力。在本插部里主题继续朝着戏剧化方向发展，使得在大提琴上三次出现的有表现力的、歌唱性的乐句都披上一层戏剧性色彩，而不是诗意般的激情。所有这一切都决定了上面所指出的主题的、音符的奏法，演奏这种十六分音符不应带有轻快的诣谑感，而应该保持住符合英雄主题个性的刚毅性和坚强性。

当紧张气氛达到一定的高度时（如第一呈示部的情形），英雄主题仍不作明显的终结，而是在高潮中再次中断，力度急剧下降①。

第二主题的过渡段比第一呈示部里的要缩减得多（这里是8小节，第一呈示部里为24小节），它使两个基本主题产

① 这样演奏主题是英雄主题开始柔化、悲剧化的继续发展，作曲家在第一呈示部中已经使用过。

生了一种新的相互关系。不难发现，组成这种新关系的两个重复的乐句既有第一主题，又有第二主题的音调特征：

18 [Tempo I ♩=116]

[Tempo I ♩=116]

sf

f

ff sf

[senza 8-va]

dim.
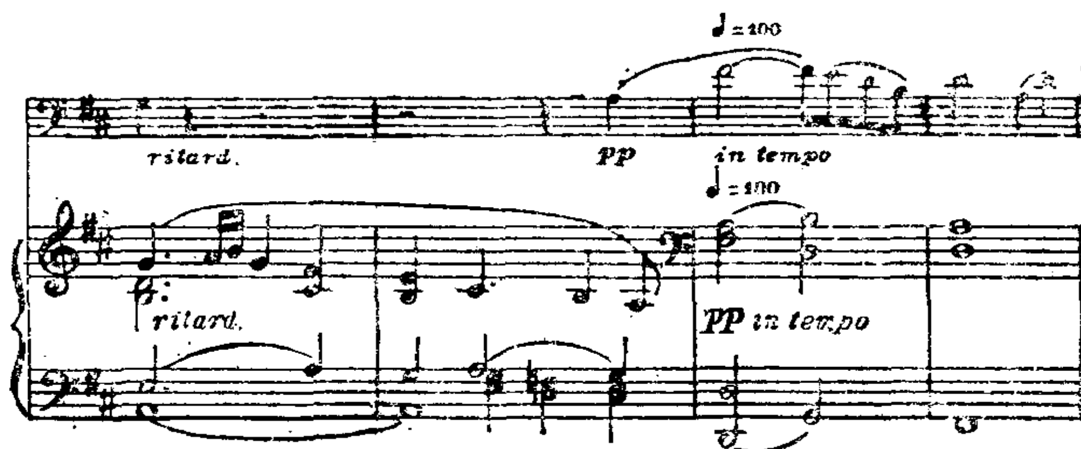
f

fp

pp più tranquillo

dim

pp
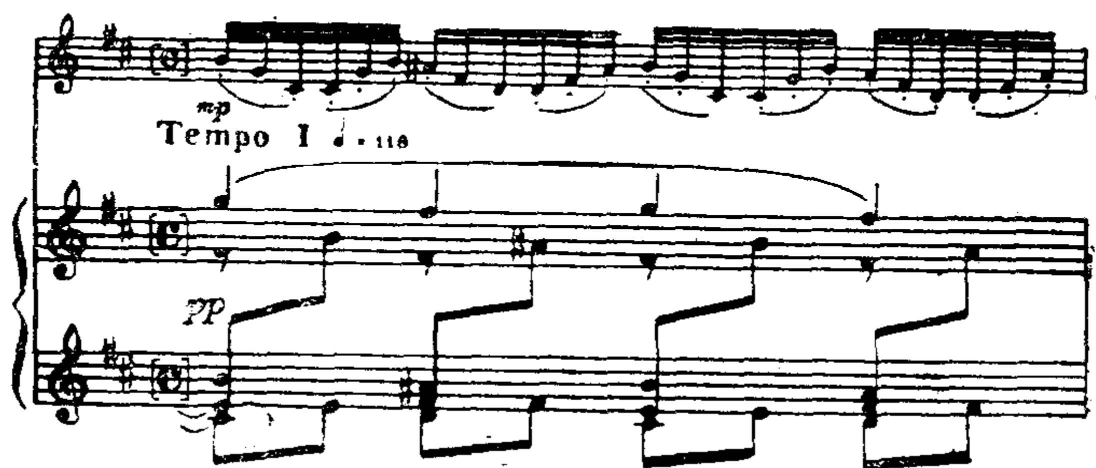


这时两个主题已非常接近了，但现在力度大幅度下降又将它们割断。所谓割断指的是第二主题并不是在英雄主题完成了发展后，而是在发展的至高点中断了自己的发展后出现的。

同乐队呈示部一样，这里的第二主题是从弱奏（*pp*）开始的。作曲者给它限定的色调是 dolce e molto sostenuto（在第一呈示部里是 poco sostenuto），速度：♩ = 100。根据作曲家的要求，演奏者在这里应加强同英雄主题的对比。将它们比较一下就可以得出结论，即第一主题的发展到现在尚未完成，那么第二主题的演奏要以这特点为转移而同作品音乐戏剧性的构思紧紧相联。我们应该认识到，德沃扎克只把两个主题看成是内容的对比，而不是对立。但是习惯的演奏传统常常忽略作者的旨意，这是很明显的，譬如象卡扎斯这样的大演奏家，在演奏呈示部第二主题时，却用了比较兴奋的、激动的戏剧性色调。还是塔里赫和罗斯特罗波维奇比较更接近原作的意图，尽管也明显地受到一些演奏传统的影响。
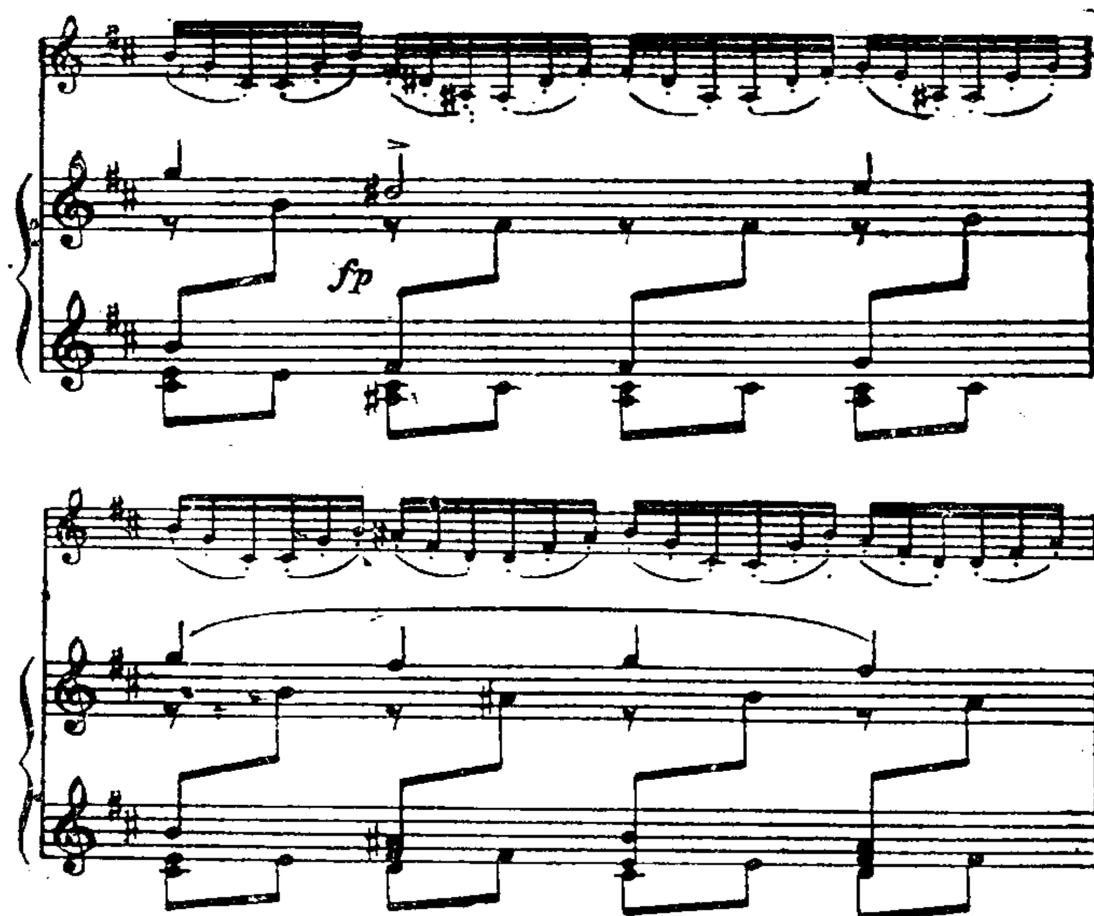
不少协奏曲的其它版本常常歪曲原作的意思，将注有 *pp* 的地方改成 *p*①。这当然就不仅仅是音的力度问题了。德沃扎克将第二主题标出 *pp*，dolce的字样指的是音乐形象特定的个性，是同英雄音乐形象进行鲜明对比的特定的和协。离开原作的要求就会缩小对比度（象卡扎斯演奏的那样），第二主题就可能染上英雄色彩，因此它们的对比关系也就大大改变了。

可见，在独奏呈示部里英雄主题的发展首先要处理得较为宽广、多样化一些，其次就是加深同第二主题的对比，从而使第二呈示部获得更大的紧张性（与第一呈示部相对而言）。

结束部实际上是独奏呈示部的一个新阶段，是从第二主题继续向展开部英雄主题发展的过渡形式，并在这种情形下用新的方式表达出它们的相互关系。结束部的前半部仿佛是对第二主题形象而富有感情的补充。独奏大提琴高难度技巧常常使之不能确切地表达这一插部的协奏曲高技巧的演奏特征，而作者在这里的构思却很别致，大提琴要作出清澈的和声背景，以衬托木管的旋律及弦乐器的和弦拨奏：



① 1896年提姆罗克的版本；1937年和1951年音乐出版社的版本。



要稳健地过渡到这个插部应该突出十六分音符，它是为六连音的出现作准备的。在作者最初的版本里，这儿的大提琴分部完全是用十六分音符进行的：

20

Fl., Ob., Fag., Viola pizzicato

Fl.

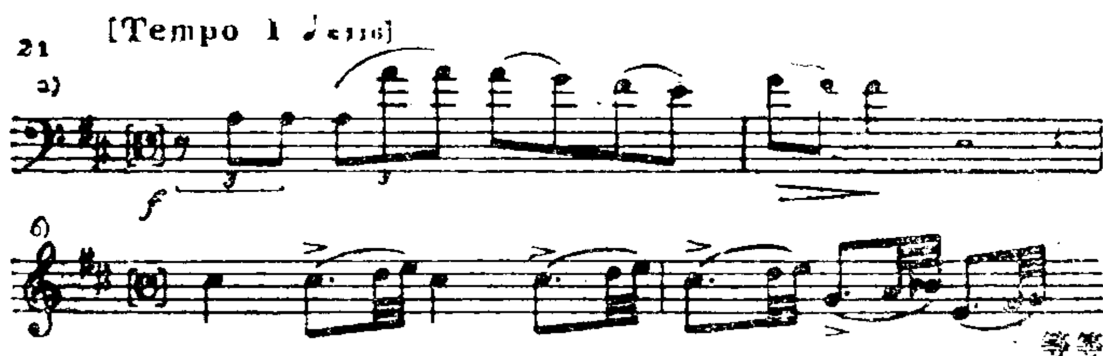
V-c Solo

p

Viola
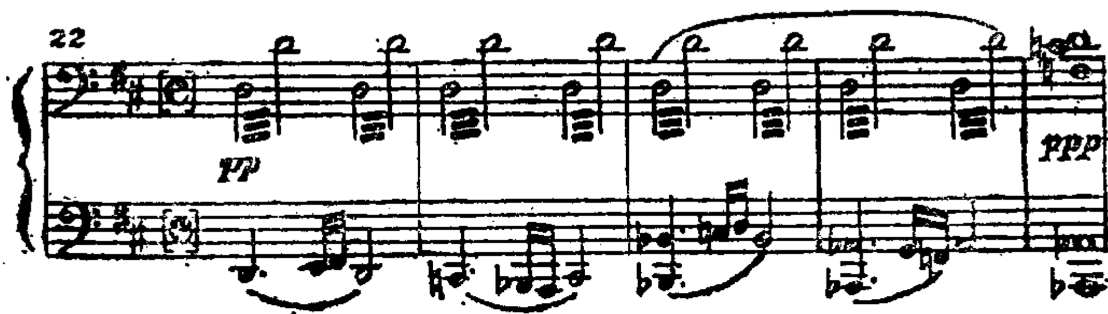
pp pizz.

随后出现的大提琴优美的、歌唱性的乐句，就其内容来说，仍属第二主题感情范畴。这样一来，结束部好象仍是第二主题发展的继续。这里同时又逐渐向英雄的戏剧个性上回转，这一特点到了宣叙式的结尾处才完全展露出来，此时第一、第二主题的同族音调再次紧紧地交织在一起：



然后英雄主题音调起主导作用。独奏大提琴奏出的扩展了的、坚强有力的宣叙调就是建立在这种音调之上的。呈示部结束时，情绪、力度逐渐增强，大提琴独奏进入展开部正好是这一气氛的高潮点。所以展开部并非以新的发展线条开始，而是戏剧性地同呈示部结成一个整体。

篇幅很大的展开部完全是建立在英雄主题的发展之上的。展开部一开始就以强奏（Fortissimo tutti）奏出具有号召性的音调，而后激烈情绪逐渐减弱，最后“凝滞”在c小调二级三四和弦上：



带有悲剧色彩的小提琴旋律断断续续（七小节）发展成高潮，接着由双簧管、圆号重复演奏这一旋律，几小节之后，协奏曲的英雄主题重新出现（molto sostenuto），这是对主题个性完整回味的一个例子。主题听起来优美而深沉，充满诗般的激情，它同第二主题一样感人。英雄主题沉浸到第二主题丰富的感情里，接受了它的速度（♩ = 100）和内在情绪。难怪作者标出同样的表情记号（*pp*）①和演奏特点（molto espressivo e sostenuto），速度：♩ = 100）：

标有 molto sostenuto 的插部实际上是展开部新的力度浪潮的开端。这最后一个浪潮具有较大的完整性和宽阔的呼吸。在大提琴独奏谱上由别开尔改编的复六度和复八度是很成功的，因为这有助于力度线的不断增长。但是他对乐

① 在许多出版物中这个力度符号被改成*mf*，这当然是很大的错误。

曲[12]① 前四小节的改动则是很不利的，原样比较更符合音乐的内紧力。

仅仅依靠六度，无疑力度是不够的。



展开部最后一个浪潮的力度不断增强，直到乐队以*ff*的强度辉煌地奏出第二主题，响起胜利的进军号才告结束：

[Tempo I]
25
V-ni I
Ob. Cl.
ff
Tromb. a2
ff
V-ni II
V-le

① 方块里的号码是协奏曲总谱里的标记。
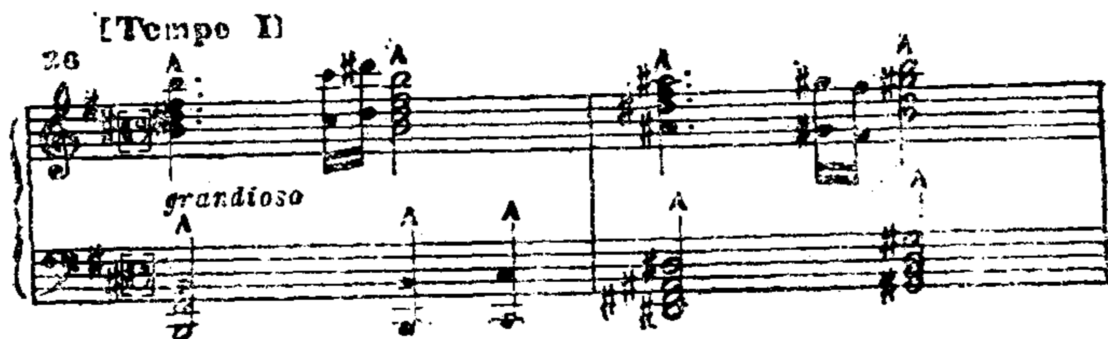
这里还必须指出某些音乐研究著作中关于划分展开部与再现部的界限的差异。绍乌列克和一些同意他的观点的人只把大提琴进入前的乐队部分（也就是在molto sostenuto之前）算作展开部；另一种观点（本书作者也持这一观点）认为展开部的界限应该延长到上面提到的第二主题开始之前。这么说首先是因为从展开部开始直到第二主题出现为止，是英雄主题连续发展的一个段子，将molto sostenuto这个插部算作再现部的开端无论从哪方面讲也是不恰当的。另外就是B大调转调更证实再现部是从第二主题开始的，这个转调在独奏呈示部里已首先出现过，从那时起已牢固被地确认为主要调性。
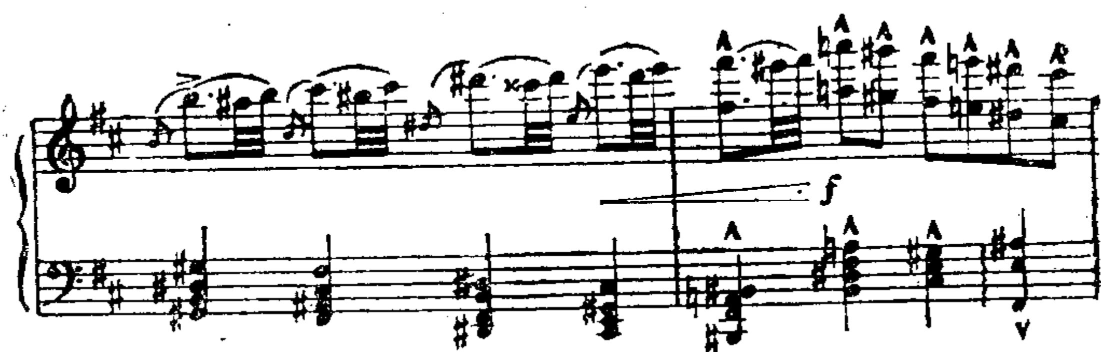
非常明显，我们所以对这个问题感到兴趣，首先是以确定第一乐章的演奏形式为出发点的。如果将molto sostnuto这个插部算作再现部开始的话，那么必须在这之前无论如何要将展开部来一个结束，但在原作乐谱上并没有表现出这种结束的意图，所以大多数演奏者都将英雄主题发展的唯一线条一直进行到B大调第二主题进入为止是绝非偶然的。

当我们要结束展开部的研究时还要注意到另一个重要问题。上面已经讲过整个展开部是专以英雄主题音调的发展写成的，那么再现部同什么有关呢？它完全是以第二主题为基础的。拿展开部的结尾同再现部的开端比较一下，我们看到的不仅是协奏曲两个基本主题各自的个性意义，也看到了它们之间相互关系的意义。在两个呈示部中第二主题总是在第一主题紧张的、戏剧性的声响之后出现的，它是勇敢的英

雄力量的优美反衬。这就要强调力度——第一主题用最大音量演奏，第二主题则使用*pp*色调。但是在这里，两个主题的特征、相互关系、力度完全转变了。第一主题在molto sostenuto 插部中失去英雄的外貌，变得沉思，优雅；第二主题倒是在乐队高涨的、欢快的音响中首次达到*ff*的强度，但仍不失其抒情个性。在再现部里独奏者应保持住第二主题这一较为积极的、"坚定"的个性特点。德沃扎克显然也是这样要求的，因为第二主题达到*ff*力度后，他在独奏谱的开头标出*f*这样的力度符号。因为如前所说在两个呈示部中，第二主题总是以*pp*这样的色调演奏的，这就是为什么两个呈示部里如果用活跃的、英雄色调演奏第二主题会破坏戏剧性构思之所在，如果那样做，再现部第二主题新的热情形象也就塑造不出来了。

再现部的结尾向颂歌般的英雄主题过渡，它也是第一乐章的结尾。但这时出现的英雄主题（展开部以后首次出现）在音调外形上已有了某种变异：





整个结尾是在十分热情、十分高涨的情绪中进行的，同时又以凯旋的节日情绪将两头的插部（Grandioso壮丽、辉煌）和快速的中间插部统一起来。

这样，第一乐章的英雄戏剧情节到了末尾就发展成为生活必胜的信念，它反映出德沃扎克对解放斗争和人民的光明未来必胜的信心。这就是第一乐章乐观主义的终曲，它体现出整个作品的总精神。

*　　　*　　　*

根据绍乌列克正确的分析，协奏曲的第二乐章（Adagio, ma non troppo）感情之深沉、情绪之安详都同第五交响曲的Largo相似，而它高尚的情操却又象德沃扎克的《圣经歌集》（作品99）。这个乐章把我们带进作曲家内心世界的深处。而且下面我们也将看到他的这种内心感受同第一乐章英雄戏剧性的内容也有紧密联系。

第二乐章是用复三部曲式写成的，它以两个歌调性极为相近的主题作为基础。

第一主题的旋律平稳、宽广，在它的和声结构中起主导作用的是下属和弦，这个旋律具有光明、“和平”的特征。这是一种宽慰的心情，不是无意义的安静，它用G大调陈叙出来，

木管五重奏的配器在很大程度上赋予这一主题以田园色彩：

27 Adagio ma non troppo (♪=108)

2 Oboi

Clarinetti in A

2 Fagotti

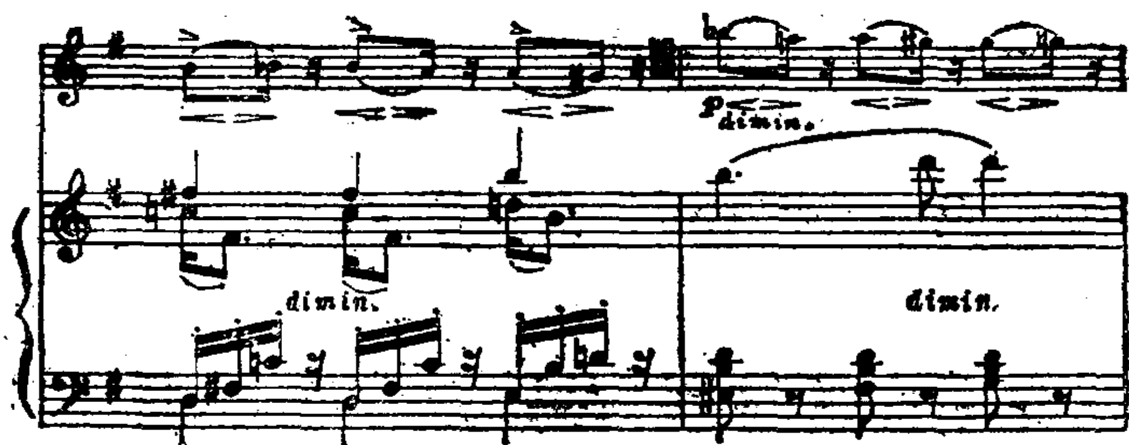
这个主题确实会使人想到作曲家《圣经歌集》中的一首歌：

28 Andante

人 声

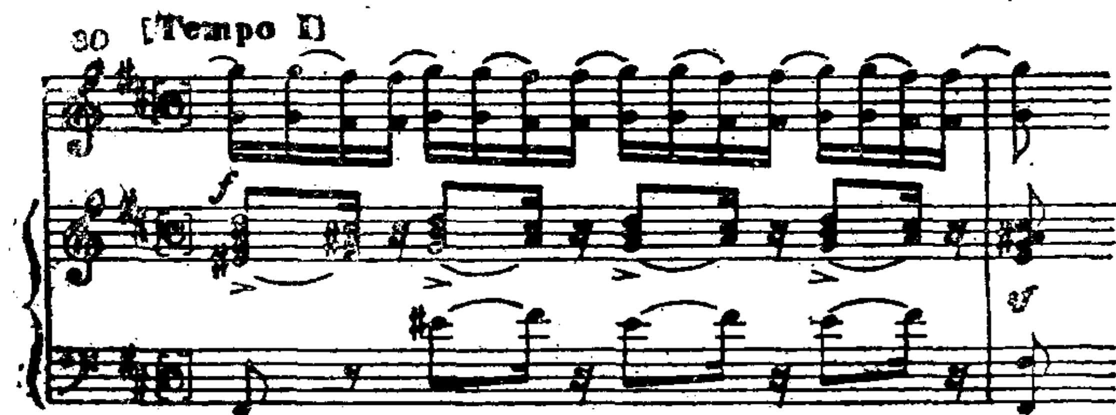
纯真、高尚的思想感情将这两部作品联系在一起。如果还记得《圣经歌集》是德沃扎克丧父后在悲痛的心情下写成的话，那么这部音乐的内在思想如此深刻、诚挚则是可以理解的了。

第二乐章开始具有宁静的个性特征，略带沉思色彩。然后主题发展成为带有明显伤感情调的插部音乐：



这个插部用断断续续的、好象是在叹息的旋律和悲痛不安的气氛来表达它的激动情绪。当气氛逐步平缓下来时，旋律又重新回到出现时间不长的第一主题上。

在介绍第一主题 Adagio（柔板）时，有一点必须指出其重要性，即这个主题在音调上同第一乐章的英雄主题有一定的联系。因为中间插部大提琴独奏的优美旋律是从第一乐章呈示部（见例18）和展开部里听到过的音调里派生出来的：

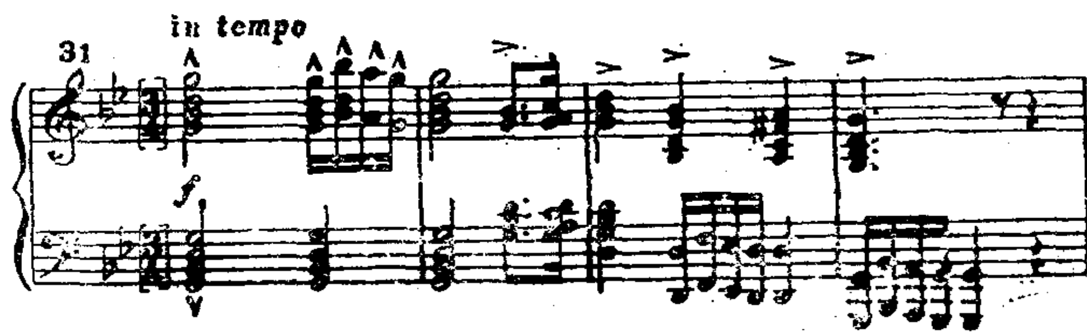


它们来源于英雄主题的典型音调。

所以它们每次出现都在下一乐章的发展中同最强烈的戏

剧因素相联系。这样一来，第二乐章开头的英雄气氛就同作曲家最珍贵、最亲切的感情交织在一起了。我们认为在这种情形下，演奏上应当这样要求，即无论是本乐章第一主题两端的乐段，还是中间插部应，该作为一个整体，将它们看成是不同情绪的同一个音乐形象。卡扎斯用这一方法演奏 Adagio 是相当成功的。一方面他不将主题开始具有的宁静和田园气氛扩展到整个呈示部，而是在激动不安的插部里用一种以不寻常的力度和激情迸发出来的忧郁情感同开始的情调作对比；另一方面又渐渐回到第一主题起初那种明朗而宁静的气氛中去。独奏大提琴奏出韵长的旋律慢慢安详下来，使这种转化成为可能。

用两个主歌陈述出来的第二乐章的中段是以整个乐队突然的强奏*ff*开始的。这种突然的力度变化把我们带到另一种气氛中去。随后是充满哀悼气氛的四小节作为第二主题的序奏。它朴实而庄重，这种节奏均匀、气势雄伟的行进步伐很象葬礼进行曲：



随后大提琴独奏出别具一格的、优美的第二主题。这个主题在前面已经提到过，它是用作曲家早期创作的一首歌曲，略加改动写成的。这一新的主题形象是德沃扎克个人痛

苦的回忆和悲伤心情的反映（见例6）。德沃扎克虽在两个主歌的基础上用不同方式来陈述主题，但主题热情的调式仍保持不变。无论用什么方式这个主题都将进一步发展成为近似第一主题那样不安和忧伤的插部音乐。这时旋律线上升，这就是那悲痛和“伤感”的声音：

32

Un poco animato

molto appassionato

dim.

所有这一切都将第二乐章的两个基本音乐形象内在地结合起来，这里是彼此补充，互为发展的。

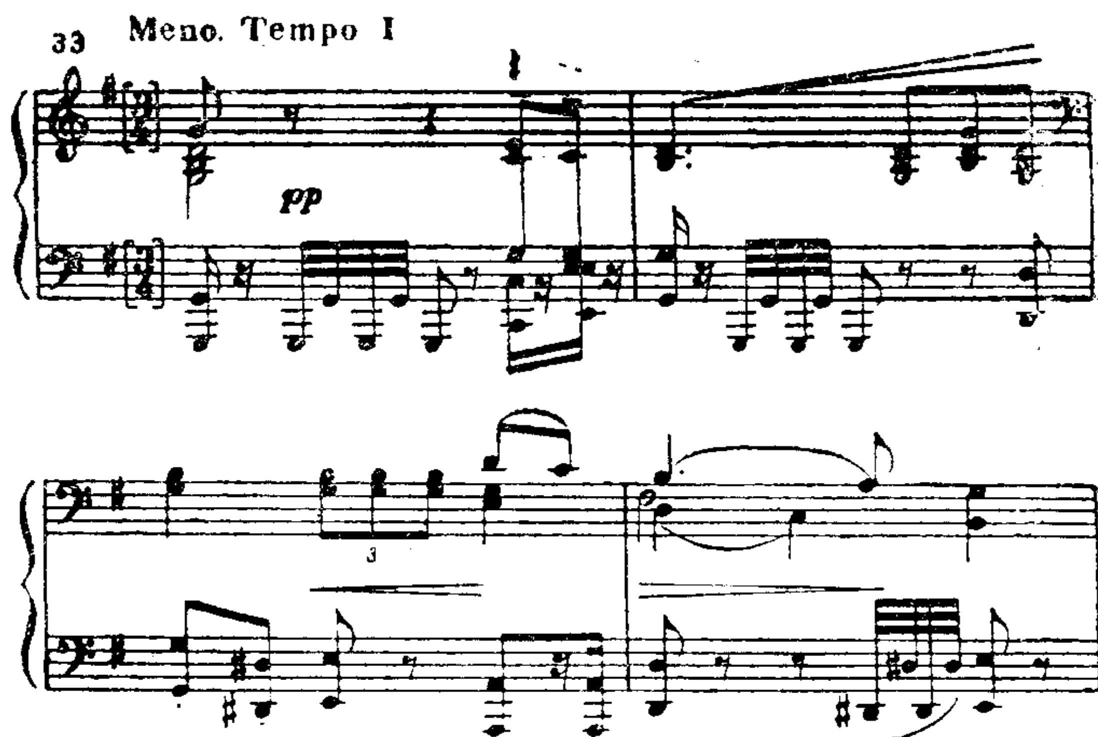
第二主题的第二主歌用 b 小调（也就是协奏曲的基本调性）陈述，这在某种意义上来说是将第二乐章的主题与第一乐章的英雄主题在音调上努力结合的又一证明。作曲家选用这个调性的本身是值得注意的。b 小调——在大提琴独奏作品中是少见的，这是由于该调性对于这种乐器来说技巧复杂，演奏难度较大的缘故，特别是在大型协奏曲这样的作品中更为罕见，因为象这样的作品必然会出现大量发挥乐器性能的表现技巧。德沃扎克承担了这一重任，并将它们提交给演奏者。显然，一个协奏曲的调性是由能求得充分表达音乐形象特征的音而决定的，而 b 小调调性能为大提琴陈述英雄主题提供特殊的戏剧效果。在第一乐章戏剧性的发展中，大小调的对比和末尾B大调的运用都起了重要作用。但是 B 大调对于大提琴来说也是相当困难的，这仍然是为音乐戏剧性目的服务的。最后是 b 小调和D大调的对比，在第一乐章的两个主题之间造成巨大的反衬。

选用 b 小调作为基调使德沃扎克有可能在第一、第二乐章主题的音响之间造成明显的对比。开头G 大调的出现意味着作品脱离基调而进入下属音范畴，这无疑是为了突出该音乐形象的光明性。另外第二乐章中段开始的不安情绪带有 b 小调的倾向，这同时意味着又回到协奏曲的基本调性上来①。

我们还要对第二乐章进行一番观察。首先，它中部的第

① 类似这种调性对比在终曲里还能见到。

二主歌以安静的、“伤感的”旋律结束后，音乐重新回到G大调第一主题上来。但是在这次全新的陈述中能集中地感觉到深刻的庄严的哀悼心情，这在很大程度上是大提琴和低音提琴的伴奏突出了这种气氛并保持着均匀的节奏：



大提琴在这种背景下以华彩的形式陈述出第一主题。

随后这一主题又重新获得原有的明快、宁静的气氛。这种情形再次向我们展示出主要音乐形象互相渗透的例证。就象第一乐章的展开部一样，第一主题被抒情化，听起来似乎有感人的第二主题的音调；而现在第二乐章的第一主题被染上第二主题的色彩，它的明快的牧歌音调只是逐渐才恢复过来的。

协奏曲中间乐章的结尾象是整个Adagio 热情形象的总结，它的音调既象第二乐章的第一主题，又象快板奏鸣曲的

英雄主题。木管乐器悦耳的演奏，牧歌般的乐音以及在调式基础上五声音阶的基音，这一切对于作曲家来说都是遥远的捷克形象的再现。

这就是第二乐章概括的音乐形象。对于演奏者来说，最重要的也许是这样一个问题，即德沃扎克运用不同的作曲手法突出两个基本音乐形象 Adagio 同第一乐章英雄戏剧内容之间的连带关系，特别是同英雄主题的发展之间的联系。这个问题可以称得上是解释演奏第二乐章指导性的关键了。在这里应当努力表达出抒情的、歌唱性的主题在其发展中被染上的强烈戏剧色彩，有时甚至是悲剧色彩。也就是说最后要把 Adagio 和第一乐章统一起来。如果演奏者相当成功地揭示出第二乐章音乐形象的戏剧性（当然丝毫不能影响其多样性），那么它在整个戏剧性的套曲中的地位就算摆正了。卡扎斯演奏的第二乐章是相当成功的，在表现力及深刻程度方面，在很大程度上是有其独到之处的。
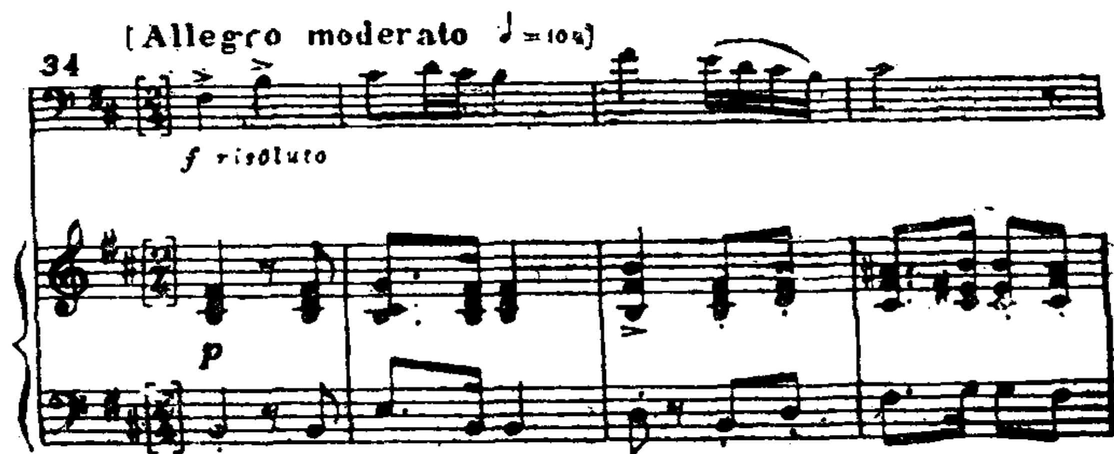
* * *

不要说协奏曲作品，就连交响乐作品中也很少见到象德沃扎克的这部协奏曲那样在音乐发展上有如此完善的套曲结尾。在大提琴协奏曲文献中则几乎没有第二个例子。
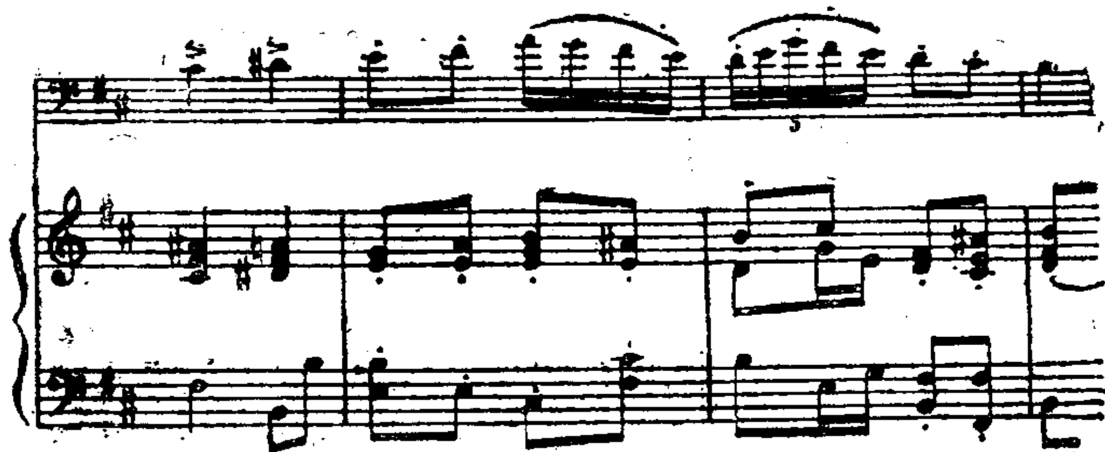
《b小调大提琴协奏曲》的终曲是作曲家的绝对成功之作。它明朗、自信，是整个作品英雄戏剧性构思的乐观主义的总结。同贝多芬的终曲一样，最后一个乐章的欢乐情绪仿佛是英勇的、奋不顾身的斗争取得了光辉胜利，又象是人民精神力量的坚定信心。

终曲的音乐形象是由进行曲、舞曲和抒情歌调汇合而成的，而且这些音乐成分都具有捷克民间音乐特色。

三次出现的主要主题（终曲是用回旋曲式写成的）同抒情风格的插部音乐结成一体，终曲是以一个能概括出协奏曲最重要的主题因素的结尾结束的。

终曲的概括性表现在作曲家不断使终曲的音乐音调同前两个乐章的主题音乐相联系这一点上。首先回旋曲的主要主题就是这样，它以第一乐章英雄主题的音调为基础，但这时它却带有明快的节日气氛。这个主题具有突出的弹性重音节奏，含有进行曲和舞曲成分。它的乐观性和欢快气氛在很大程度上使人忘记了陈述主题的调性是 b 小调。在主题没有完全出现之前，乐队有一个不大的序奏，在序奏进行中终曲主题才逐渐成形，直到完全显露出来。当第二乐章最后一个明快的、结束型的G 大调和弦在空中消失之后，终曲就象从远处响起的进行曲一样开始响起。在开头几小节里还很难鉴别出它的情调，但随着序奏力度的增强，它的个性很快便被确定了。主题充满胜利的欢乐和坚定的生活力量，由独奏大提琴奏出，而后由乐队奏出：
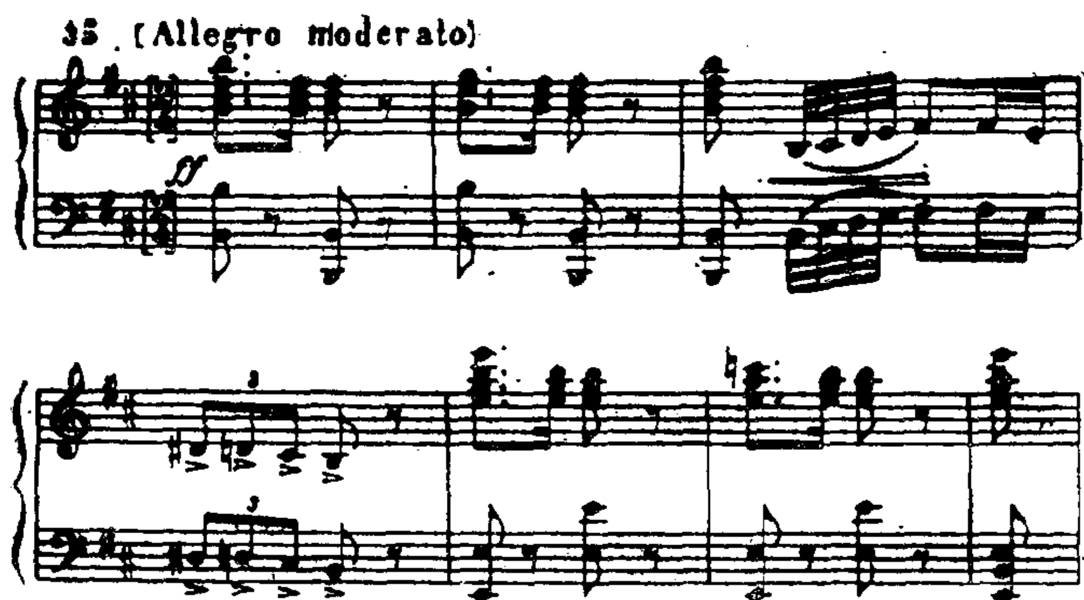




在这里要再一次进行比较，因为第三乐章开头的音乐不能不使人想起第五交响曲的终曲。尽管它们还有某些实质上的差别，但那高涨的欢乐情绪，那坚定的生活信心（似乎与小调“相反”），甚至许多音调都极其相似。确实如此，不过在协奏曲的主题里表现出更多的明快的欢乐感和舞蹈性，而在交响曲的主题里则首先是乐观的、号召的英雄主义色彩更多一些。

我们已经看到，终曲是以一个不大的序奏开始的，这个序奏的音乐和力度逐渐发展便形成主要主题。在第二乐章之后不作长时间的停顿，紧接着演奏这个序奏会更好些，这样处理能使听众感觉到两个乐章之间有必然的逻辑联系。

主要主题第一遍出现是一个三段式的插部。其中间部分（D大题）是舞蹈型的诙谐曲，这在很大程度上突出了第一主题总情绪中的节庆气氛。

第二主题是回旋曲，也是一个三段式的插部。第一段由乐队 tutti 开始，它的节庆气氛略有高涨，同时兼有明显的

英雄色彩①：



而后独奏大提琴的音乐个性明显地有了改变，出现了歌唱的、抒情的舞蹈特点。这种抒情特征在本插部中段才充分展示出来：

36 Poco meno mosso (♩.=92)

Cl (A)

espressivo e cantabile

Fg

V-c Solo
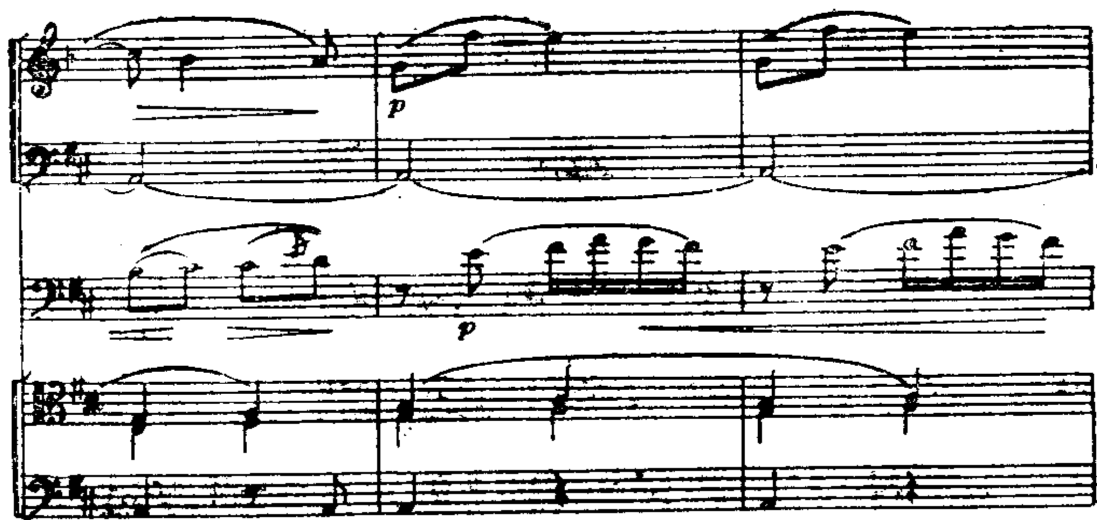
dolce

V-le

pizz

V-c C-b

① 这时再次出现陈述第一乐章英雄主题时主题发展的调性变化（降低的I—IV—II级，而后是属和弦，又回到I级）。



这一段音乐比较安详（Poco meno mosso）、沉思，兼有光明、温暖之感。

在一个主题内部时而由英雄性格向优美、抒情个性转换是德沃扎克很典型的创作方法。这一方式是互相渗透，互相联系的。这种多样化实际上在终曲所有主题中都有表现。如第一主题是雄壮的进行曲与优美的舞蹈因素充分的结合；第二主题是英雄成分与抒情成分的对比，最后是第二主题抒情的中间插部逐渐获得技艺精湛的、辉煌的音乐个性。

这种选题手法使德沃扎克在音乐发展中有可能忽儿强调每个音乐形象的这一面，忽儿那一面。比如主要主题在独奏大提琴分部上第二次出现时，它具有温暖的抒情风格，旋律流畅，在伴奏声部里也没有明显的跳跃节奏；但当这个主题重新加强进行曲的基因时，乐队分部马上就出现雄壮高亢的音调。

同时必须指出，上面谈到的所有差异是同一个音乐形象的不同方面。这就是不少大提琴演奏者（其中也包括罗斯特

罗波维奇）错误之所在，为了强调第一主题的抒情特点，他们在拉第二遍主题时便明显地放慢速度。这最终是同作者的要求（in tempo，保持速度：♩=104）相违背的。在终曲里第一主题就其戏剧特点而言具有统一意义，与此同时，第二、第三主题比第一主题要发展得多。我们称它们为“几个主题”只不过是相对的，因为实际上它们是一个三段体中几个带有某些主题内部结构的、被扩展了的插部。基于这一原因，保持住第一主题的运动特征和总速度是特别重要的。因为将主题演奏得紧凑些才能使整个终曲紧密地结成一体，不允许发生某种速度的偏移。即使演奏这一主题带有什么新的发展，也必须保持住它那充满激情的基本特点。在这方面卡扎斯当然是正确的，他遵循着作者的旨意，使终曲的发展保持着高度的完整性。

第二主题方面也是一样，在中段插部之后（Poco meno mosso）重要的是应当回到原速，不能出现任何加速度，有时为了追求表面的技巧效果（204 小节之前的插部）常常会出现赶速度的现象。

第三主题也必须保持同样程度，它是一个广为发展的、内容多样的间奏曲。开始时抒情、沉思，而后情绪动人、激昂。在其中都有一个舞蹈性的插部，其音调和终曲的主要主题相接近：仿佛是主题的“复原”音调。

间奏曲的反复部分是从一个过渡段(插部Meno mosso)开始的，它为B大调演奏间奏曲的主要主题做好逐渐加强力度、速度、音调转换的准备，该主要主题将由小提琴以饱满

[Moderato ♩=86]

37

V-c Solo

fp

Fl

PP in tempo

的激情独奏出来。这样一来，本间奏曲内部就形 成 了 一 个

特有的发展线条；从抒情、安静起——第二次以欢乐、节庆气氛演奏主题止。这个乐段的宽广性和多样性对于演奏者来说是至关重要的，演奏者必须在终曲总体的发展过程中有限地控制好它。全乐章的完整性和统一性在很大程度上取决于这一任务的成功解决。终曲的主要主题以饱满的欢乐情绪、节日气氛最后一次出现，但实际上已经有了变化，在大调陈述中仅仅保留着这一主题的基本音调，这就使第一乐章英雄主题的同族音调更加显露出来。

38 (a tempo. ♩=104)

12

ff

f

p

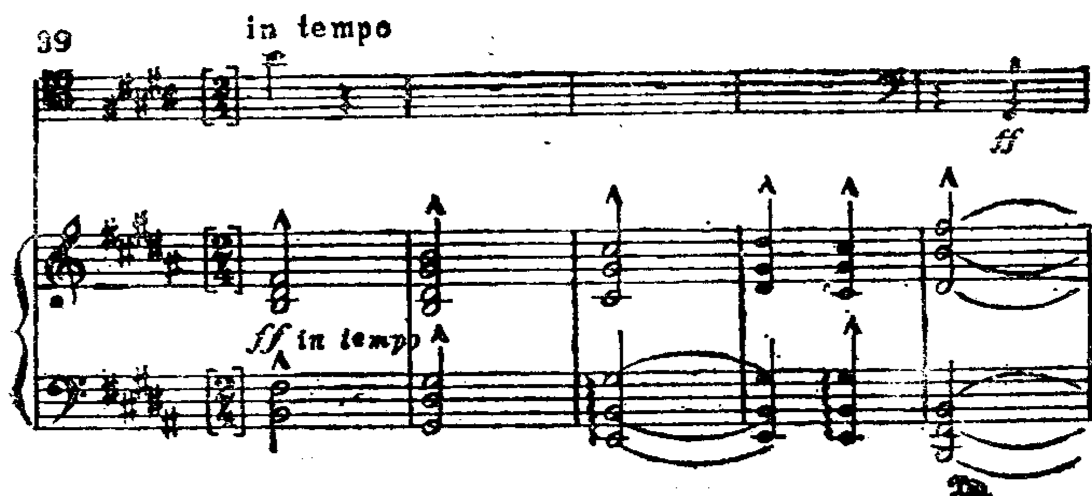
fp
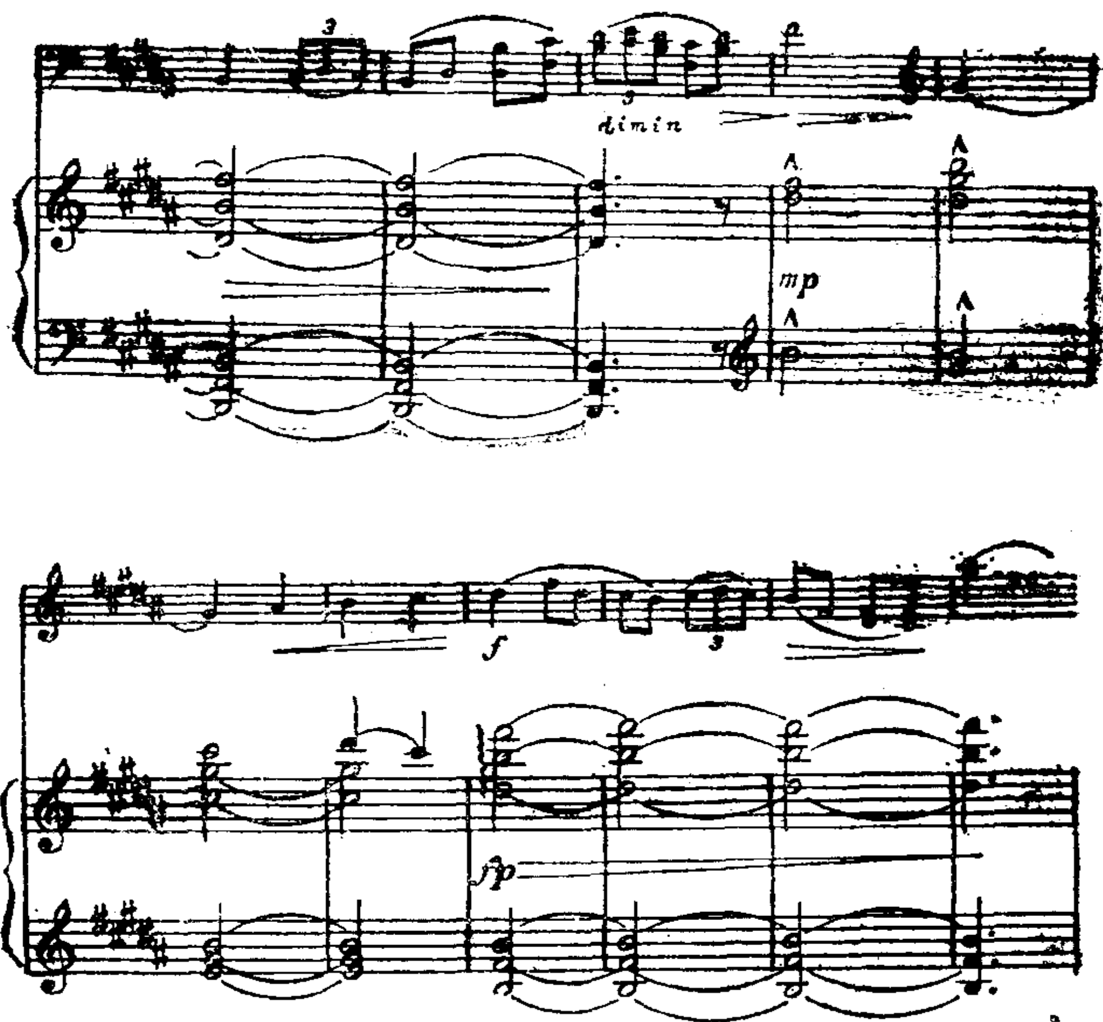
再回忆一遍以下事实不是没有意义的，即前面谈到的第五交响曲终曲中有同族音调关系的主题，发展到最后也同样过渡到大调上去（小调象被“淹没”了似的）。因此无论是在协奏曲里还是在交响曲里，这一现象都被看成是形成和确立音乐形象的结果。

主要主题第三次出现后，本来就该结束这部作品了（顺便提一下，可以用普通形式），但德沃扎克却赋予它一个宽广的、充分发展的结尾。

这个结尾概括了整个协奏曲基本主题的音调，它是整个协奏曲的总结。这个结尾既优美又庄重，既华丽又朴实，具有真正深刻的交响性。

结尾的开头就同第一、第三乐章的主要主题音调有紧密联系：





独奏大提琴一进入，主题就同第二乐章的结尾有相似之处。欢庆的声音沉静下来，出现了特有的对话：大提琴平稳的语句同某些乐器灵巧的回应。这时第一乐章英雄主题音调又一次出现，然后是第二主题 Adagio。但这时的第二主题已完全是德沃扎克在本协奏曲中使用过的那首歌曲的翻版（见例5）。这个曲调由独奏大提琴用充满悲伤的旋律表达出来。这时调性转为小调，给这首曲子增加了特殊的表现力，但是不能破坏整个结尾总的庄重个性，

40 Fl

Ob

Cl

Fag

Cor I II

Cor III Solo

In D *p* *p* *dim* *ppp*

Tromb I II con sord.

ppp

Tromb III e Tuba

ppp

Tymp

pp

Vc Solo

pp

arco con sord

pp *ppp*

arco con sord

pp *ppp*

arco con sord

pp *ppp*

arco con sord

pp *pp*

arco

pp *ppp*

但是这种气氛被乐队一个强大的、“出人意料”的渐强（Crescendo）所压倒，淹没了独奏旋律最后一个音。这股渐强又回到结尾开头时那种庄严的、勇敢的主题音调上去。最后以这一音调为基础的八小节用坚定的节日欢乐气氛结束协奏曲。宽广的、史诗般的结尾比终曲其它音乐更为突出，所以演奏者不应将其差异拉平，相反应使其明显，加强对比。如果演奏者能将整个终曲（直到结尾）成功地统一在乐观的、高涨的情绪之中，如果全部优美的插部都能有限地统一在基本速度的总脉搏之中，那么这个结尾才称得上是整个套曲的史诗般的终结，这正是本书作者个人的愿望。

当协奏曲的分析行将结束之际，还要对乐器方面作一点扼要说明。德沃扎克凭借丰富的大提琴艺术传统，首先是卓越的捷克器乐文化，创作了这部深刻的、全新的作品。可是他在协奏曲中并未使用过什么特殊的、前所未有的配乐手段。作曲家的新颖之处在于他不畏惧将大提琴（就其属性而言）看成是一种优美的乐器，并借助它的功能表现出一个巨大思想内容的主题。这实际上也就是，德沃扎克善于在非常有限的乐器表现力的库存中，去寻求能够充分利用到交响乐中来的方法。《b小调协奏曲》是同种作品中唯一的一部，大提琴在这部作品中作为协奏曲的主奏乐器同充分发挥了的交响乐队同时演奏。德沃扎克总是力求独奏乐器与乐队的内在统一。绍乌列克在协奏曲的评论中所指出的是完全正确的，他说无论德沃扎克赋予独奏部分什么样的意义，它都不是一个独立部分，而永远是从交响乐整体中派生而来的，并和它紧紧缠连

在一起。

德沃扎克的这部协奏曲是世界大提琴文献中难度最大的作品之一。协奏曲的英雄戏剧内容已经达到大提琴力度所能表现的极限。但更重要的还不仅仅如此，而是由于表现的需要对乐器产生的宽广的音域要求，如沉思般的抒情同勇敢、力量戏剧性地结合；轻快的谐谑性同诗性的结合。这就要求各色各样的演奏技巧，如交响协奏特殊效果所需要的大型旋律句，激烈的、高难度的经过句，双音以及和弦技巧等。

以真正的民主形式反映出德沃扎克同时代捷克生动现实的深刻的思想内容，以及体现出这一思想的丰富的器乐表现力都使《b小调协奏曲》成为苏联听众和大提琴演奏家最为亲近的和最喜爱的大提琴作品之一。